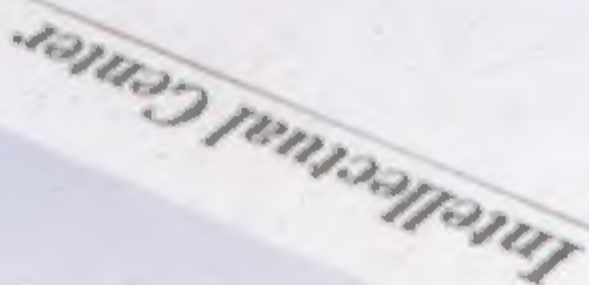


# بين المرئي والمكتوب





التمثيل الثقافي بين المرئى والمكتوب

## المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : التمثيل الثقافي بين المراثى والمكتوب

اسم المؤلفه : مارى تريز عبد المسيح

الطبعة : الأولى - القاهرة ٢٠٠٢ م

---

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت : ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax: 7358084 E.Mail : asfour @ onebox. com

المجلس الأعلى للثقافة

# التمثيل الثقافي بين المرئى والمكتوب

مارى تريز عبد المسيح



٢٠٠١

رقم الإيداع ٢٠٠٢/١٦٣٢٦

الترقيم الدولي : 9 - 322 - 305 - 977 I.S.B.N.

الشركة الدولية للطباعة

المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩ - شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر

٨٣٣٨٢٤٤ - ٨٣٣٨٢٤٢ - ٨٣٣٨٢٤٠ : ☎

e-mail: pic@6oct.ie-eg.com

## المحتويات

الصفحة	الموضوع
٧	مقدمة .....
١١	الباب الأول
١٣	• القراءة النصية : بين النص المرئي والمنطوق - المكتوب .....
٣٥	• تفاعل الإبداع والتاريخ في التمثيل الثقافي .....
٤٥	الباب الثاني
٤٥	• التمثيل المرئي والمكتوب لصدام/حوار الثقافات محليا وعالميا .....
٤٩	• أسطورة الفقد/الاستعادة : إعادة قراءة تمثيل الأندلس .....
	• التمثيل المرئي للإسكندرية بين منعطف قرنين : مراجعات في
٨٣	قراءة الصورة .....
	• التمثيل المرئي والمكتوب للمدينة : قراءة لرباعية داريل والمدينة
١٠٥	لمحمود سعيد .....
١٢٣	• صورة المرأة : سيرة الفنان .....
١٣٣	• تمثيل الهوية في كتابة الأمكنة .....
١٤٧	الباب الثالث
١٥١	• الكاتب - الفنان : قراءة التمثيل من منظور عبر ثقافي .....
١٥٧	• نظرية الصورة .....
١٦١	• القطيعة مع الماضي .....
١٨١	• استعادة الماضي برؤى جديدة .....
٢٠٧	• إشكاليات النزعة القومية .....
٢٣٥	• الاستنتاج .....



## مقدمة

يتناول هذا الكتاب إشكالية التمثيل من زوايا عدة ، لأنه يعنى بالممارسة الثقافية . وإن كانت « الثقافة » تعنى مخزون التصورات والمعانى المتفق عليها من قبل المجتمع ، فاللغة هى الوسيط . و« اللغة » لا تشير إلى التراكيب والمعانى المعجمية ولكنها وسيط تمثيلي تلتقى معانيه قراءة عبر علامات عدة ، فقد تكون نغمات ، أو كلمات منطوقة - مكتوبة ، أو وسائط مرئية ، يتم إنتاج معانيها عبر تداولها بين الأفراد .

وفى هذا الكتاب محاولة لدراسة اللغة المنطوقة - المكتوبة والمرئية كوسيطين لإنتاج المعنى ، ومدى تداخلهما وتفاعلهما فى تشكيل الهوية ، فالهوية نتاج للمعانى التى يشيدها الأفراد ، فهى ترتبها بالمكان - الجسد الاجتماعى أو الجسد العضوى - والظرف التاريخى . تلك الرؤية تتناقض والفكر التقليدى باعتقاده فى أصول الأشياء وحقيقتها الطبيعية ، فالهوية تتشكل عبر اللغة ، واللغة فى تغير دائم لخضوع مخزون المعانى بها إلى خطاب يرتبها بالمتغيرات التاريخية . وعادة ما يمثل الخطاب السائد التناقض الكامن فى المجتمع حيث توظفه القوى المهيمنة لتدعيم سلطتها ، بينما تكون القوى عينها خاضعة لسلطانه . ويأتى هنا دور الإنتاج الثقافى عبر التمثيل المرئى أو المنطوق - المكتوب لنقض هذا الخطاب بمسائلة التصورات المتكلسة فى الصور المرئية أو المكتوبة ، وحيث أن الكلمة المنطوقة - المكتوبة تحيل إلى صور ، والصور تقرأ كالنصوص ، فدراستهما كمفردات للغة بات ضرورى لمعرفة كيفية إنتاج المعانى عبر التمثيل - الذى يتولد عن العلاقة الحوارية التى تنشأ بين المبدع والمتلقى عبر العمل - مما يؤهل لبناء هوية ثقافية تقوى على الحوار مع العالم لأنها تعرفت الاختلاف .

يتناول الباب الأول العلاقة بين القراءة النصية ، وتفاعل الإبداع والتاريخ فى التمثيل الثقافى ، فقد أفضت القراءة النصية إلى التعرف على العالم بوصفه نصاً يتشكل عبر منظومة من العلامات تتطابق فيها اللغة المرئية والمنطوقة - المكتوبة ، وكاننا قد تعرضنا للفصل فى العصور السالفة . كما ساعدت القراءة النصية على التعرف على العمل الإبداعى بوصفه نصاً يتماس فيه المرئى والمكتوب ويتمثل فيه الحدث التاريخى - لاشتراك المبدع والمتلقى فى تشكيله ، ومن ثم تهيأت الفرصة للمبدع والمتلقى للتواجد داخل المسار التاريخى ، فالقراءة النصية مهدت لظهور النقد الثقافى بطرحه لمفهوم

التمثيل الثقافي الذي يتيح القراءة التكاملية بإعادة حضرة التاريخ ، واستشفاف الجمالي من نص الحياة .

يتناول الباب الثانى دراسة فاعلية التمثيل المرئى والمكتوب فى نقض الخطاب السائد وإقامة علاقة حوارية بين أقطاب الاختلاف فى الثقافة المشتركة وبين الثقافات المتباينة ، كاشفاً عن إمكانية الحوار الكامنة فى كافة أشكال الصدام . لذا فيشمل الباب فصلاً متنوعاً من التمثيل الثقافى ، لتنقله بين أزمنة وأمكنة متغيرة ، فى محاولة للاستدلال على كيفية تشكيل الهوية . ويكشف البحث فى التمثيل الثقافى للأندلس فى نص مكتوب عن كيفية تحولها إلى موقع لصدام الثقافات لجهل القاطنين بها بأنسابهم المشتركة وثقافتهم المتداخلة ، على العكس من ذلك ، تتجلى لنا الإسكندرية فى النص المرئى كموقع آمن لتلاقح الثقافات ، تهيئ لتكوين هوية كونية تتجاوز النزعة القومية المتشددة ، وتتمثل الإسكندرية فى النص المكتوب كموقع للصدام والالتقاء ، وتختلط صورة المدينة بصورة المرأة حيث تلبس علاقة المبدع بهما . ينقلنا ذلك إلى دراسة صورة المرأة فى التمثيل المرئى بوصفها موقعاً متناقضاً للمبدع ، يعمل على حسم علاقته بها فى سعيه لتأكيد هويته على المستوى الوجودى . أما على المستوى السياسى فالسعى إلى تكوين الهوية يتطلب الوعى بتفاعلها مع تاريخ الأمكنة فى النصوص المرئية والمكتوبة .

مهدت تلك الدراسات لتبين صعوبة الفصل بين الوسائط الفنية وتجلى ذلك بانتشار ظاهرة الكاتب - الفنان ، فيتركز الباب الثالث والأخير على انتشار ظاهرة الكاتب - الفنان فى القرن العشرين وتنقله بين اللغتين المرئية والمكتوبة ، فهو يلجأ إلى اللغة المرئية لتفكيك أنساق الخطاب المستتر فى اللغة المكتوبة ، ثم يعود إلى اللغة المكتوبة لفضح زيف الصورة التى تسيدت فى القرن العشرين ، وغدت تشكل سلطة تخترق أنسجة المجتمع وتخترق أفرادها . ويلعب الكاتب - الفنان دوراً هاماً فى الكشف عن العلاقة الحوارية بين المرئى والمكتوب مما يفتح آفاقاً جديدة للممارسة الثقافية تساعد على إقامة حوار عالمى بين الثقافات دون التخلّى عن خصوصية الهوية .

هذه المجموعة من الدراسات استغرقت فى الإعداد لها وكتابتها سبع سنوات ، ونشرت جميعها بالعربية و/أو الإنجليزية ، وقد قمت بتنقيحها وتعديل البعض منها لتنفيذ هذا الكتاب . أتقدم بالشكر الخالص إلى رؤساء ونواب التحرير التالى ذكرهم ، لدعوتهم لى بالنشر فى هذا المجال الجديد من الدراسات النقدية الثقافية فى المجلات

والدوريات الثقافية القائمين عليها ، وأذكرهم حسب أقدمية التعرف عليهم ، مع حفظ الألقاب :

- ١ - أحمد عبد المعطى حجازى (إبداع)
  - ٢ - حسن طلب .
  - ٣ - حسن جندى .
  - ٤ - مرسى سعد الدين .
  - ٥ - منى أنيس (Al - Ahram Weekly) .
  - ٦ - محمود أمين العالم (قضايا فكرية) .
  - ٧ - ماجدة رفاعه .
  - ٨ - محري دورية *Miracle Ground IX* .
  - ٩ - عبد الرحمن أبو عوف (القاهرة) .
  - ١٠ - فريال غزول (ألف) .
  - ١١ - سيف الرحبى (نزوى) .
  - ١٢ - صبرى حافظ .
- و Robin Ostle (*Atelier 5 : Images & Representations*) .

سوف يفيض قلبى بالعرفان دائماً إلى المحاضر John Acton ، أول من علمنى قراءة الصورة ، وإلى Roger Cardinal رئيس قسم دراسات الصورة بجامعة كنت لدعوتى كباحث زائر عام ١٩٩٤ .

وما تحققت لى معرفة حقيقية بلغة الصورة دون قراءتى الشخصية للوحات صبرى منصور فى مراحل تشكيلها ، ومع سديم صبرى أسعى لتعلم لغة الوسائط المرئية المستحدثة لقراءة المزيد من نص الحياة .

أما الزميل والأستاذ جابر عصفور فإليه شكر عميق العمق .

مارى تریز عبد المسيح  
مصر الجديدة صيف ٢٠٠٢



# البَابُ الأولُ

بين القراءة النصية وقراءة التمثيل الثقافي



• القراءة النصية

بين النص المرئى والمنطوق - المكتوب



يتشكل النص عبر القراءة ، فتعد قراءة النص عملية بناء وإعادة بناء للحدث الدلالي . وتعريف « النص » لا يقتصر على ما يقع في نطاق المنطوق - المكتوب ، بل أنه يتضمن النص المرثى إضافة إلى النص المكتوب ، فهو يشمل الفنون المرئية والمنطوقة - المكتوبة أيضا : فالنص المقروء في كلا الحالين يشكل صورة أو أيقونة دلالية . وما زالت الصورة المرئية منذ بزوغ النقد الفنى وحتى الآن تفسر تفسير النصوص ، فتلازم النصية في الأدب والفن قد ساعد نقاد القرن العشرين على تجاوز الحدود المنهجية التى تميز بين دراسة النصوص المكتوبة والمرئية . والتعرف على مدى التفاعل بين المنطوق - المكتوب والمرثى يساعد على تحديد العلاقة بين التخيل الفنى والظرف التاريخى ، فاستخدام الكلمة أو الصورة المرئية يعد أحد البدائل لأساليب مختلفة لتصوير العالم الواقع حولنا وإعادة تشييده فى النص . والقارئ بدوره يشارك فى إنتاجية النص فى دأبه المتواصل على تفكيك وإعادة تركيب أجزائه . ومن ثم فمفهوم النصية بوسعه إبراز إنتاجية الدلالات فى أثناء القراءة ، كما يذيب الفروق الفاصلة بين الكلمة المكتوبة والصورة المرئية ، مما يقوض مبدأ الفصل بين المرثى والمكتوب ، وهو المنهج الذى تأسست عليه الإيديولوجية الغربية<sup>(١)</sup> .

وفى كتابه دراسة الأيقونة : الصورة النص الإيديولوجيا ، يذهب ميتشل W.J.T. MITCHELL إلى أن الفصل بين المنطوق - المكتوب والصورة ينطوى على موقف إيديولوجى يعكس سعى الفكر الغربى الدائم للفصل بين الروح والجسد (١٩٨٧) . لذا فسأحاول هنا تحديد العوامل الأساسية التى أدت إلى الفصل بين الكلمة المكتوبة والصورة المرئية وكيفية الجمع بينهما وفق منهج خاص للقراءة النصية . وبناء عليه ، أمل فى تحديد

---

(١) فى الثمانينيات راجت الدراسات البينية بين الأدب والفن ، حيث عقدت مؤتمرات حول هذا المحور ، منها على سبيل المثال : مؤتمر جامعة كولومبيا (١٩٨٦) حول « محاكاة اللوحة التصويرية فى الشعر » (Ekphrasis) ، ومؤتمر عن « الكلمة والصورة » عقد فى أمستردام (١٩٨٦) . كما أصدرت المجلات الأدبية أعدادا خاصة لدراسة الموازنات بين الكلمة والصورة مثل مجلة New Literary History (١٩٧٧) ، ومجلة Poetics Today (١٩٨٩) ، وهناك مجلات متخصصة فى الدراسات البينية مثل Semiotica التى بدأت عام (١٩٦٨) و Mosaic التى ظهرت أيضا عام (١٩٦٨) ، بينما ظهرت مجلة October عام (١٩٧٧) . وفى الثمانينيات ظهرت مجلتا Word and Image (١٩٨٣) و Representations (١٩٨٥) ،

كيفية تأثير الظرف التاريخي على مفهوم القراءة النصية مما ساعد على ظهور الدراسات الثقافية التي طرحت مفهوم التمثيل .

فقد جنحت الثقافة الغربية دائما الى تفضيل الموضوع على الذات والشكل على المضمون . ومفاضلة الموضوع كانت على حساب الذات التي ظلت مقموعة . وجاء ذلك في إطار الإيديولوجية التراتبية التي تسعى للمفاضلة بين الصفوة والعامية ، والفنان والناقد . وقد أفضى ذلك إلى تمييز المبدع على المتلقى ، فقد كان على المتلقى استقبال رسالة المبدع بسلبية تخلو من المشاركة الفعالة مما يدحض إمكانية العمل الفني في القيام بدور تاريخي .

ومع ذلك فلم يخل تاريخ الحضارات من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية . ويرجع ذلك إلى عصر الفراعنة حيث تمدنا الهيروغليفية بنموذج للتزاوج بين الكلمة والصورة ولا يزال تلازم الكلمة والصورة قائما في الإيديوجرام Ideogram الصيني الذي أسر لب إزرا باوند Ezra Pound الشاعر والناقد الأمريكي . فالفنون الهيروغليفية تبرز الترادف بين الطبيعة والثقافة والمرئي والمكتوب على حد قول الناقد البريطاني روجر كاردينال Roger Cardinal ( ١٩٨١ ، ص ١٧٣ ) ، فالتعرف على التشابهات بين المرئي والمكتوب هو اجتهاد لإدراك ما يصعب إدراكه وذلك لا يفرض قراءة نمطية للسياق بل يعين القارئ على إعادة إنتاج منظومة دالة من الإشارات .

كما لم يخل تاريخ الحضارة الغربية من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية ، فالحضارة الكلاسيكية قد أسهمت بنظرية (ut pictura poesis) وهي عبارة لاتينية المقصود بها : « ما يسرى في التصوير يسرى في الشعر »<sup>(١)</sup> . وقد كانت هناك محاولة أخرى لعقد الموازنات بين شتى ألوان الفنون وقد توصلت مثل هذه الدراسات إلى أن التصوير الزيتي والأدب يشتركان في أداء وظيفة جمالية واحدة ألا وهي التصوير - سواء كان ذلك بالكلمات المكتوبة أو الصور المرئية وترتب على رواج ذلك المفهوم ، تفضيل حاسة البصر على الحواس الأخرى .

---

(١) كان سيمونيدس أول من استخدم ذلك التعريف كما ورد عن Plutarch بلوتار في De

Gloria Atheniensium . انظر مارتن كمب Martin Kemp (١٩٨٩ ، ٢٨١) ،

ومنذ عصر النهضة شاع الاعتقاد بترادف البصر البصيرة فتسيدات حاسة البصر كافة الحواس الأخرى واعتبرها الجميع المنفذ الوحيد للمعرفة . وساد الاعتقاد بحتمية إجابة تمثيل الواقع والوصف في العمل الفني كى يتحقق له الاكتمال . وتزامن ذلك مع اكتشاف المنظور الثلاثى الأبعاد في فن التصوير الذى أوهم المتلقى بتقديم تمثيل كامل للموضوع المصور يقترب من الحقيقة . كما أسهم فيليبو برونللكسى Filippo Brunelleschi المعمارى الشهير ، في إمداد المصورين بالحلول الرياضية لخلق المنظور في اللوحات التشكيلية كما جاء في كتاب جومبرتش Gombrich تاريخ الفن ( ١٩٦٧ ، ص ٧١ ) ، مما أفضى إلى تفضيل فن التصوير على فن الشعر في عصر النهضة . وقد دعم ليوناردو دافنشى Leonardo Davinci هذه النظرية في كتابه Paragone المناظرة بين فن التصوير وفن الشعر حيث يعمد إلى التقليل من قيمة الشعر ، ويدعوه « بفن التصوير الكفيف » محاولة منه لمعارضة النظرية الأرسطية التى سادت آنذاك واتسمت بالمركزية اللغوية ، حيث وضعت الشعر في مرتبة تعلو على كافة الفنون الأخرى لذا دأب ليوناردو على عرض قدرات المصور على تجسيد الصورة الذهنية حتى تكتمل فيها عناصر الواقع بكل دقة ( ١٩٨٩ ص ٢٠ ) .

وبدءاً من عصر النهضة صار التصوير يمثل أهم التقاليد الجمالية في كافة الكتابات النقدية الأوروبية حتى في إنجلترا . وإن كانت حلقات النقاش الأدبي قد افتقدت الجدل حول التداخلات بين كافة الأساليب الفنية ، لابتعاد الشعراء عن فن التصوير ( وذلك لأسباب دينية حيث حرمت الكنيسة الانجليكانية التصوير آنذاك وعدته إحدى الحيل البابوية لخداع المؤمنين ) ومع ذلك فقد تناول الشاعر السير فيليب سيدنى Sidney Veristimilitude في « دفاع عن الشعر » Apology to poetry لكى يؤيد النظرية الأرسطية للمحاكاة mimesis . وفي تعريفها يشير إلى أن « المحاكاة في الشعر هى بمثابة صورة منطوقة . أما الشاعر الإنجليزي درايدن Dryden ففي مقاله « موازنات بين الشعر وفن التصوير » فهو يذهب إلى أن هناك متعة في المحاكاة الطبيعية وقد انكب الشعراء المصورون على دراستها منذ أقدم العصور وفي الأزمنة المزدهرة فالطبيعة تظل على حالها في كافة العصور ولا تخلف مسارها على الإطلاق .

ولم تمتد الأسس الكلاسيكية للتصوير الزيتي إلى إنجلترا حتى القرن الثامن عشر ويرجع شافتشبرى Shaftesbary السبب في ذلك إلى انتشار اللوحات والصور المطبوعة

الإيطالية ، مما أدى إلى تثوير الثقافة الإنجليزية مثلما أدى اكتشاف الطباعة إلى تثوير الأدب ( انظر Praz ١٩٧٠ ، ص ٦ ) فصارت القصيدة تعامل معاملة اللوحة الناطقة ونبع هذا المفهوم من الاعتقاد في قدرة الذهن على تخزين الصور التي يستعيدها في أثناء الاتصال « بالفكرة » صارت « صورة » اختزنتها التجربة البصرية في الخيال . والمثل يقال عن نظرية جون لوك John Locke في كتابه فيما يخص الإدراك الإنسانى ( ١٦٨٩ ) حين ذهب إلى أفضلية الصورة على الكلمة ، فهو يعد الكلمات « إشارات لمدرجات دفيئة » . وقد أفضت هذه المفاضلة للصورة على الكلمة إلى ازدياد التعارض بين النص المرثى والنص الأدبى حتى أشعل هذا التمييز فيما يشبه الحرب بين الشعر وفن التصوير فى كتاب جوثولد ليسنج Golhold Lessing الشهير لاوكون Laocoon وسادت هذه الحرب فى العصر الرومانسى . ويلخص مبدأ الفصل بين الكلمة والصورة المرئية على النحو التالى : « بينما يستخدم فن التصوير الأشكال والألوان فى الفضاء يتحدد المنطوق الشعرى فى الزمان » ( ص ٥٥ ) .

ظل الجدل حول أفضلية الكلمة أو القصيدة يطفو على السطح عبر العصور كلما طرأت تساؤلات حول الإمكانيات الجمالية لدى كل فن من الفنون . واتجه النقد إلى تفضيل المرثى على المنطوق - المكتوب من منطلق التمثيل الأقرب للطبيعة . وكان على المتلقى استقبال النص باعتباره كائنا عضوياً عضوا قائما بذاته مما أسفر عن شيوع الاعتقاد بأن العمل من خلق مبدعه الذى شكله وأكمله ولا ينازعه فيه أحد ومن ثم كان على المتلقى التدريب على استقبال المضمون الذى صمم وفقاً لواقع فرضى ، تفترض فيه الأصالة بينما هو فى حقيقة الأمر تمثيل للواقع ذو توجه إيديولوجى بحث يتبنى موقفا يتسم بالصفوية والتعالى ، فالصورة الفنية مرئية كانت أم أدبية ليست قائمة بذاتها لتعبر عن حقيقة سامية مطلقة بل هى وليدة لحظة تاريخية محددة أى أنها ذات مرجعية تاريخية .

وقد أثير الجدل حول حقيقة المرجعية التاريخية للفنون مع حلول القرن العشرين . وتنبه النقاد المحدثون إلى العلاقة الوطيدة التى تربط الإبداع بالتاريخ كما اهتموا بدراسة عملية الإبداع مما أفضى إلى دراسة العلاقة بين الفنون المرئية والمنطوقة - المكتوبة . فيمدنا ميتشل بعدة تعاريف للنص « فهو صورة أى إنتاج مطبوع والصورة خطاب وصفى ذو مرجعية ، وهى شكل يبرز فى فترة زمنية وهى أيقونة ذات دلالة لفظية » ، ( ١٩٨١ ، ص ٦٢٧ ) .

ومن ناحية أخرى ، فكل صورة هي بمثابة نص ، فهي لا تتحقق دون الكتابة عنها أو التحدث بشأنها . ويظهر لنا ذلك جليا في أعمال الفنانين التجريديين الذين حاولوا التخلص من التشخيص في فنونهم ( حيث عدّوا التشخيص من شوائب العمل الفني ) فاضطروهم ذلك الى إلحاق أعمالهم التصويرية بنصوص نظرية شارحة ، فاللوحة التجريدية تتكون من مجموعة من العلامات . وقراءة اللوحة بوصفها نصا هي التي تتحكم في التأليف بين هذه العلامات ، فقياس التشابهات بين الصورة والكلمة يرتبط أيضا بإشكالية وظيفة الفن ، فإن كان التأكيد على تمايز الفنون قد ساد في العصور السالفة للأسباب التي ذكرت ، ففي القرن العشرين دعمت الاتجاهات الفنية الأدبية الجديدة التواصل بين المنطوق - المكتوب والمرئي بوصفهما أسلوبين في التمثيل . وقراءة النص المرئي أو المنطوق - المكتوب يعنى إيجاد العلاقة بين محاولة المبدع لإعادة اكتشاف الطبيعة وموقفه من التراث والظرف التاريخي المحيط .

فعلى مدار العصور ، ساد التصور بأن العمل الفني هو تمثيل الطبيعة ، وكان هناك طبيعة مطلقة ، إلى أن جاء الناقد الإنجليزي جومبرتش Gombrich ليؤكد أن ما تعود الناس على رؤيته في الفنون والآداب بوصفه واقعا طبيعيا ، ما هو سوى تقليد قد رسخت دعائمه حتى صار من المسلمات التي على المتلقى قبلها . ويعكس هذا التقليد توجهها تاريخيا يدعم القيم الصفوية وهو أحادي الرؤية يفترض امتلاك الحقيقة المطلقة ، فالتطلع إلى قراءة الواقع في نص مرئي أو منطوق - مكتوب نشأ عن الرغبة في إخفاء عنصر الوحدة العضوية على العمل الفني .

أما الدراسات التي سادت فيما بعد البنيوية فانتهجت منهجا جديدا في القراءة النصية الواعية حيث ارتأت أن ما يصور على أنه واقع طبيعي لا يمكن فرضه على المتلقى بوصفه مسلمة بديهية ، بل هو محاولة واعية من المتلقى لتركيب شظايا متناثرة من الحقائق أو الصور لتشييد صورة كاملة .

فواقعية العمل إذا لا تحقق بالتوحيد بل بالتفكيك ، فنظريات ما بعد البنيوية تعد النص كفضاء استكشافي يتطلب توحيد الأداة الإنتاجية بين المؤلف والقارئ ومن ثم المبدع والناقد ، فالنص لا ينطوي على معنى ولكنه يفترض مواجهة بين المبدع والناقد والمتلقى ، مواجهة تستدعى التعرف على الاختلاف بدلا من السعى إلى التماثل . وعند اكتشاف النظام الدلالي الذي يبنى عليه النص ، يتسنى للقارئ تفكيك كل ما تعرض

للتطبيع الثقافي الذي يفرض نظامًا مهيمًا . وتقدم لنا ميكى بال Bal آليات هذا المنهج النقدي ، فتذهب بأن في الفنون المنطوقة - المكتوبة يشتمل النص على كلمات أو علامات يستحيل توظيفها لتشكيل عمل مترابط دون الاستعانة بما دونها من كلمات هامشية أخرى وردت في النص (١٩٩٠ ص ٥١١) . والمثل يقال عن الفنون المرئية فالعناصر الهامشية تسهم في ربط العلامات غير المترابطة . أما كيفية تحديد العلامات الأساسية من دونها فهذا متروك لاختيار المتلقى ( ١٩٩٠ ، ص ٥١٠ ) ويتحتم على القارئ الذي ينتهج المنظور اللاواقعي في القراءة مراعاة عدم الاستغناء عن بعض التفاصيل الهامشية لمجرد تعزيز رؤية تبدو له طبيعية وهى في واقع الأمر مؤدجلة . فإدراك التفاعل بين العلامات اللامترابطة والعناصر الهامشية يثير الحديث مرة أخرى عن التقابل بين الفنون وتداخلها حيث تتكون الفنون الأدبية والمرئية من علامات تنطوي على منظومة دلالية . ويستقى القارئ دلالة النص بقراءته بموازاة الحياة مما يترتب عليه أيضا قراءة الحياة بموازاة النص . ولا تتحقق واقعية النص أو تمثله للطبيعة التى يسعى إليها الأدباء والفنانون سوى باشتماله على ثنائيات العام والخاص ، والسردى والوصفى ، والكتابى والمرئى والزمانى والمكانى ، فالجمع بين تلك الثنائيات المتباينة يساعد القارئ على تخليص رؤيته من الحائل الثقافى الذى يفترض تلك الثنائيات .

وبناء عليه ، يستحيل تحديد عملية القراءة النصية في إطار الزمان أو المكان ، فقد تعودنا تعريف النص المكتوب بالنص السردى ، بينما يعد النص المرئى وصفيا أى أن الأول يقترن بالعنصر الزمنى بينما يقترن الثانى بعنصر المكان ، ولكنهما في حقيقة الأمر - السردى والوصفى - يشتملان على العنصرين معا . فوفقا لريكاردو جيلون Ricardo Guillon أثبتت الدراسات الرياضية والطبيعية والفلسفية الحديثة تلازم عنصرى الزمان والمكان في عملية الإدراك ذهنى والبصرى : فلا وجود للمكان دون الزمان ، ويستحيل عنصر الزمان دون مكان ( ١٩٧٥ ص ١١ ) . كما أشار الفيلسوف الألمانى إدموند هسلر Husserl إلى المزج المستمر بين المكان والزمان في عملية الإدراك فالنشاط ذهنى يولد الإدراك عبر مرحلتين : مرحلة الاختزان Retention ومرحلة الاستباق Protention ، ففي المرحلة الأولى يقوم الذهن باستدعاء التجارب المخترنة في الذاكرة . وفي المرحلة الثانية يعمل الذهن على ابتداء عناصر تكميلية للمخترن حتى يكتمل المدرك ، فتوصيف الخبرة هنا على أنها حالة من الصيرورة يمتزج فيها الماضى والمستقبل يؤكد على تزامن المكان والزمان في عملية الإدراك .

وبالقياس الى ذلك فالقراءة النصية للأدب تحول السرد التتابعى إلى سرد آنى . أما القراءة النصية للوحة المرئية فالمتلقى يحتاج فيها إلى وقت زمنى لتأويل النص ، فانتقال العين بين عناصر اللوحة وفضاءاتها يتطلب وقتا زمنيا حيث يدرك المتلقى فضاء اللوحة عبر حركة عينيه والحركة تستغرق وقتا زمنيا ومن ثم فإدراك المكان ينطوى على إدراك الزمان .

والمكان والزمان فى تلازمهما يعادلان الجسد والروح ، فالمكان هو جسد الزمان وهو الشكل الذى يساعدنا على إدراك ما يصعب إدراكه ، بينما الزمان ينشط التجربة ويتفاعل الاثنان عبر النص ، فالنص مرثيا كان أم أدبيا يشكل فضاء محسوسا يتحول إلى عنصر زمنى بفعل القراءة . وكان جوزيف فرانك Joseph Frank هو أول من بدأ بالتعريف بالفضاء فى النص الأدبى ولكنه يقصر ذلك على الأعمال الحداثية بدءا من جيمس جويس James Joyce الذى تفتقد أعماله التعاقب الزمنى فى السرد ، فالنص عند جويس يدرك فى كليته مثلما يتلقى المشاهد ولوحات التصوير .

واتفقت الدراسات النقدية مؤخرا على حتمية وجود فضاء بالنص ، ففضاء النص يتشكل من مجموعة العلاقات المتواشجة التى تعكس إمكانات عديدة للقراءة لا حصر لها . كما ربط ميتشل بين تعدد مستويات القراءة وإدراك القارئ لها فى النص ويذهب ميتشل إلى أن هناك أربعة مستويات لصياغة الفضاء فى النص : ونلمس المستوى الأول فى الوجود العضوى للنص الذى يشتمل على معطيات ترد فى نسق ما أو صياغته للفضاء الذى يتحول بفعل القراءة إلى نسق زمنى ( ص ١٩٨٠ ص ٥٥٠ ) . وفى أثناء مزاولة القراءة فى فترة زمنية يتكون المستوى الثانى لفضاء النص فهى مرحلة وصفية ، فضاء يتشكل ذهنيا أثناء زمن القراءة . وبعد ما يتعرف القارئ على الخصائص الشكلية التى تتحكم فى تعاقب العناصر بالنص والتى تحدد التعاقب الزمنى ، يتلقى القارئ والمستوى الثالث لصياغة الفضاء النصى : فمحاولة القارئ المستمرة للتوصل إلى نسق متسق قد تصاب بالإحباط ولكن ذلك لن يثنيه عن عزمه . ويتولد المستوى الرابع حينما يدرك القارئ استحالة استخراج معنى واحد للنص فما يتولد عنه هو رؤية خاصة لإحدى الكليات التى ينطوى عليها ( ١٩٨٠ ص ٥٥٠ ) . وبناء عليه ففى أثناء صياغة فضاء النص يتشكل نسقه الزمنى أى قراءته بموازاة التاريخ إضافة إلى ذلك فهو يتيح للقارئ معاشة العمل فى الخيال حتى يتسنى له تحليل مضمونه وتفسيره فصياغة الفضاء فى النص

تدعو القارئ للتوغل في طيات نسيج العمل وبين جنبات نسيج الحياة ومن ثم فتلك الصياغة تحقق فاعلية النص على المستويين التجريبي والتحليلي ، فالقراءة النصية لكيفية تمثيل الفضاء سوف تحول كل عبارة في النص الأدبي إلى صورة أى تجربة مرئية . وبالمثل فالقراءة النصية للوحة سوف تتعامل مع كافة تفاصيل اللوحات بوصفها عبارات تستدعى وجود عين مدربة على قراءتها .

وكمشاهد للنص المرئي على عكس قارئ النص المكتوب قدر أوفر من الحرية ليجول في فضاءها النصي على الرغم من القيود التي تفرضها عليه صياغة التكوين في اللوحة ، فيمكن قراءة النص المرئي قراءة تعاقبيه Diachronically وتتوفر لنا مثل هذه القراءة في التصوير التاريخي الذي يمثل لحظة تاريخية ترجع إلى الماضي . ولكننا نبصرها في الحاضر فهي تجمع الماضي والحاضر معا . وهناك دراسة للناقد الفرنسي لويس مارين Louis Marin عن لوحة المصور الفرنسي بوسان Poussin المسماة : رعاة من أركاديا Arcadian Shepherds والموجودة حاليا في متحف اللوفر ، يوضح فيها كيفية تحول الصياغة الأيقونية إلى صياغة سردية في فضاء الموضوع الممثل ، فالمشاهد يقرأ اللوحة التاريخية في الحاضر لأنه يتأملها في الحاضر ولكنه لا يفهم ما يدور بها إلا بمتابعة العلاقات المتشابكة التي تربط العناصر التي تمثل زمنا تعاقبيا بالعناصر اللازمية الأخرى التي تشكل جزءا من مؤلف ، ففي أثناء قراءة النص المرئي التاريخي يستبدل المشاهد الصياغة الأيقونية التمثيلية بصياغة سردية ، أى تغدو اللوحة سردية لغوية ويفضى ذلك إلى إمداد فضاء اللوحة التاريخية بعناصر زمنية مرحلية .

ويجد مارين مفارقة في هذا التحليل : فاللوحة التمثيلية لن تجد تمثيل الحاضر دون صياغته في نموذج ساكن مما يشكل مفارقة ، فالزمن لا يمكن أن يكون له نموذج ميتافيزيقي ساكن ( ١٩٨٠ ص ٢٩٨ ) . ولكن اللوحة التاريخية تتجاوز صفة الزمن الوقتية ، بل أنها في تمثيلها إياه تسعى لإبراز هذا العنصر المرحلة للزمن وبذلك يتسنى للقارئ تأمل نموذج جلي للزمن في وسيط فضائي .

هذا النموذج التصويري الذي يتجلى فيه الزمن المرحلي ، تطلق عليه الناقدة الأمريكية وندي شتاينر Wendy Steiner « اللحظة المفعمة » The pregnant moment لأنها تشتمل على كل ما سبقها وكل ما هو آت ، هذه « اللحظة المفعمة » التي تتمثل لنا في اللوحات التصويرية تستمد وجودها من المصادر الأدبية وهذا هو ما حفز الشعراء

بدورهم للسعى إلى إيقاف الزمن في القصيدة مثلما تفعل اللوحات التصويرية . وبالفعل تمكن الشعراء من خلق نوع شعري جديد وهو « إكيفراسيس Ekphrasis أى المحاكاة الشعرية للفن المرئي حيث يتمحور الحدث الشعري في مجرد لحظة » . وفي دراسة لجيمز هيفرمان James Hefferman عن قصيدة للشاعر الإنجليزي كيتس Keats « غنائية إلى إناء إغريقى » Ode to a Grecian urn يتناول هيفرمان هذه القصيدة بوصفها نموذجاً للاكيفراسيس : فهي تحاكي الأشكال المصورة على الإناء الإغريقى والتي تمثل لحظة مقتضبة من الزمن . والقصيدة لا تسعى للتعبير عن توقف الزمن في قالب لغوى بل هي تطلق العنان للعنصر السردى المختزن في الصورة التى رسمها الفنان على الإناء ( ١٩٩٠ ص ٣٠٢ ) . وربما يكون هدف (الأكيفراسيس) فى الشعر هو السعى لخلق شكل أدبى تكتمل فيه عناصر المحاكاة ، حتى ينجح الشعر فيما أخفق فيه التصوير المرئى حينما اجتهد لتلخيص سردية تاريخية بأكملها فى لحظة واحدة . ومع ذلك فمحاولة الشعراء لم تكمل بالنجاح المتوقع لأن التعاقب السردى تنقصه الرؤية الكلية أيضاً ، فبينما يعد النص المرئى لحظياً ، واللحظة التى يجسدها تظل قائمة أبداً . تشكل السردية الشعرية حائلاً يعوق تحقيق الحضور الدائم ، وهو أحد إنجازات النص المرئى ، فالشعر الذى حاول تجسيد اللحظة المرئية الفورية بين لنا استحالة توصل أى وسيط فنى لإنجاز عمل يمثل الحقيقة الكلية التى تشتمل على الحركة والسكون الماضى والحاضر ، السردى والوصفى .

لم تكبح هذه النتيجة جماح المبدعين ، فالفنانون الحداثيون ابتعدوا عن المشاهد التى تصور الحركة . وكان لظهور آلة التصوير بإمكاناتها الهائلة لاقتناص الحركة الأثر فى توجيه الفنانين لابتداع معالجات جديدة للحركة فى أعمالهم التصويرية . كما عمل هؤلاء على إشراك المتلقى فى ابتداع الحركة ، فالحركة تتولد بعينه وهما تجولان فى اللوحة فى أثناء تأملها بين كافة عناصرها وأبعادها ، فالحركة هى وليدة الإدراك وليست أحد عناصر اللوحة .

ولم يتخل الفنانون الحداثيون عن محاولة محاكاة الحركة ، ولكنهم تخلوا عن محاولة التشخيص نهائياً ، فعلى مدى القرون استهدف الشعراء المحاكاة بينما سعى المصورون إلى تمثيل الواقع . واعتبر نقاد الفن التقليديون طرز التمثيل المختلفة محاولات منهجية للاقترب من الواقع تطورت مع تطور الزمن ، وكأنها نوع من الخبرات المتراكمة للوصول إلى هدف واحد ، وهو تمثيل حقيقى للواقع ، مثلما ساد الاعتقاد بتقدم المعرفة

العلمية نحو حقيقة الوجود . وأفضى الرفض التام لتقاليد المحاكاة في الفنون إلى رفض الماضي برمته . وسعت الحركات الطليعية avant - garde التى ظهرت فى أوائل القرن إلى إحياء حاضر دائم ويسرى ذلك على التكعيبيين والدادائيين والسورياليين .

فالدادائيون أرادوا التخلص من القيم الجمالية التى زعم النقاد أنها خالدة . ويذهب جيوم أبولينير Guillaume Appollinaire إلى أن « الفن الحديث - عامة - يرفض معظم الأساليب الفنية التى ابتدعت قديما لإرضاء العين » ( ١٩٤٩ ص ١٢ ) . أما جماعة الحركة الدوامية Vorticists<sup>(١)</sup> فجاهدت لتقويض الماضي فى جريدتها الناطقة بلسانها والتى تدعى بلاست Blast وتعنى « الانفجار » وبكسر الأصفاة التى كبلت الفنانين وربطتهم بالماضى استعان المبدعون بالنماذج البدائية ، كما عملوا على مزج طرز فنية متعددة تنتمى إلى ثقافات أخرى . فالاكتشافات الجديدة فى الفنون المرئية لم تنشأ تطوير أحد الأساليب دون الأخرى للوصول بها إلى القمة ، كما كان الحال فى العصور الفنية السالفة ، بل عملت الاتجاهات الفنية الجديدة على معالجة الإشكاليات الفنية بتقنيات عدة لإيجاد حلول شتى ويضيف أبولينير : « سعى فن التصوير فى الماضي إلى إمتاع العين وهو مازال يتوق لذلك فى الوقت الراهن . ولكن المطلوب من المتذوق هو الاستعداد لنوع مغاير من المتعة تختلف عن التى تعودها من تأمل عناصر الطبيعة » ( ١٩٤٩ ، ص ١٥ ) .

وأيقظ رفض الماضي رغبة عارمة لمعرفة التاريخ ، فالحركة الحداثية تعد حركة تاريخية لأنها علّمت مبدعى الفنون المرئية والمنطوقة - المكتوبة النقد الذاتى من منظور تاريخى ، فحينما انفصل الحداثيون عن الماضي تسبب ذلك فى مأزق كان عليهم الخروج منه بالنزوع إلى الحاضر . وهناك أمثلة على ذلك فى أعمال جيمز جويس James Joyce التى تتراوح فيها عناصر من ثقافات متعددة وكذلك فى أناشيد إيزرا باوند Cantos التى مزجت حقبة أدبية متنوعة ، وفى لوحات بيكاسو التصويرية التى تعيد تشكيل خصائص ثقافية متباينة . ومن ثم فالحداثيون لم يسعوا للانقطاع التام عن التاريخ

---

(١) الدوامية vorticism هى حركة أدبية ظهرت فى إنجلترا فى أوائل القرن العشرين وتزعمها المصور والكاتب البريطانى ويندام لويس Wyndham Lewis مع إيزرا باوند Ezra Pound ، وكانت تعارض النزعة الطبيعية والانطباعية السائدة آنذاك ، فقد ذهب باوند بأن الشعر يتألف من صور تعد بمثابة دوامات دوارة تنطلق منها الصور والتصورات وتندفع إليها .

ولكنهم تطلعون إلى إعادة تقييم التراث التاريخي من منظور تتداخل فيه شتى العناصر وتتواشج ، لا من منظور يتبع خطأ تصاعدياً بتقديمه أحد العناصر دون الآخر .

تلك الرؤية التاريخية التي طرحت فكرة تداخل الحقب التاريخية وترابط الحضارات عملت أيضاً على عقد الموازنات بين شتى الوسائط الفنية ، وأول من بادر بذلك كانت مدرسة موسكو وحلقة براج الألسنية التي أسست علم العلامات والمعروف بالسيمولوجيا لدى فرنان دي سوسير (١٩٦٩) والسيميوطيقا لدى شارلز ساندرز بيرس ( ١٩٥٥ ) . وكان لتلك الدراسات أثراً في تطوير علم دلالات الألفاظ Semantic بعد دراسة العناصر اللغوية كافة من منظور سيميائي . ويطرح ذلك يان موكاروفسكى قائلاً :

تفرد السيميوطيقا بالمنظور الذي يفسر للمنظرين استقلالية العمل الفني وديناميكيته الأساسية وعليه ، يمكنهم إدراك كيفية تطور الفن تطوراً ذاتياً بينما تربطه علاقة جدلية بتطور المجالات الثقافية الأخرى ، ( ١٩٧٦ ، ص ٨ ) .

كما تذهب شتاينر إلى أن الاتجاهات الجديدة في اللغة والألسنيات قد نشأت عن الحركات الطليعية التي انتشرت قبل الحرب العالمية الأولى . وتضيف أن التوجه السيميائي للتليعيين والتكعيبيين على وجه الخصوص قد أثار إشكاليات دلالية بمحاولاتهم الدائبة لاستخراج أنماط صرفية جديدة ( ١٩٨٢ ص ١٧٧ ) . فالتكعيبية لم تسع لمحاكاة الحبكة التقليدية للأحداث بل جاهدت لإظهار الأبعاد المراوغة التي ينطوي عليها العمل وذلك لإعادة تقييم العلاقة بين المفاهيم السائدة والظروف التاريخية للتوصل إلى معان جديدة .

فصار التاريخ نوعاً من السرد لأنه تفسير للعالم الموضوعي عبر السيميائي والعمل الفني ينطوي على واقع تاريخي لأنه يقدم الواقع مفككا لا موحداً كما يبدو الواقع في نصوص الحداثة . وقد أفضت هذه التجارب المعرفية إلى ترسيخ مفهوم القراءة النصية الشائع في كتابات الناقد الفرنسي رولان بارت Roland Barthes . فالتغيير الذي طرأ على المفاهيم الفنية في عصر ما بعد البنيوية هو التحول من فكرة العمل الفني كعمل منته ومتكامل إلى عمل مازال تحت الإعداد ، أي تحول عن اليقين بوجود معرفة أحادية ، للتحري عن كيفية اكتساب المعرفة . فالمقصود بالنصية إذاً هو إشراك القارئ والكاتب

والمشاهد والفنان والناقد والمبدع ، والأدبي والمرئي في أدوار متبادلة قد تنحو في بعض الأحيان نحو المواجهة .

فالنص لا ينطوى على معنى بل يفترض مواجهة بين المتلقى والمبدع ، فالفنان هو البادئ للحدث في النص ، وعلى القارئ أو المتأمل المشاركة في إتمامه . هذا المفهوم للعمل الفني يتعارض والمفاهيم البرجوازية في العصر الكلاسيكي التي رفضت المرجعية التاريخية للأدب . ويحاج بارت بأن المفهوم الكلاسيكي الغربي كان يعامل المعنى كسلعة تقايض . ويتماشي ذلك المفهوم الكلاسيكي مع الاتجاه الألسني العقلاني الذي اعتبر اللغة آلة قد تبلغ أقصى درجات الشفافية والحياة (١٩٨٨ ص ١٤٤) وساد الاعتقاد في أحادية معنى النص ، أما في مدارس ما بعد البنيوية فقد اعتبر النص فضاء متعدد الأبعاد (١٩٨٨ ص ١٥٦) ، وميز بارت بين النص الذي يثير المتعة pleasure وذلك الذي يغمر قارئه بالسعادة . فالنص الممتع نص « يصيب القارئ بالرضا يملؤه ويشعره بالاكتمال فهو نص يسير الثقافة المحيطة ولا يحيد عنها ، فهو ممارسة القراءة التي تجلب الراحة ، بينما النص الذي يغمر بالسعادة يصيب القارئ بحالة من الضياع » فهو نص مثير للقلق » ويزلزل كافة المعتقدات التاريخية والثقافية والنفسية التي نشأ عليها القارئ حتى أن ذوقه العام ، وقيمه وذكرياته التي ترسخت بموازاة اللغة التي اكتسبها كلها تتأزم .

السعادة ليست مجرد متعة تتحقق عند إشباع الذوق ، فالسعادة تتطلب معرفة مكتسبة بالجهد الذاتي ، تلازمها الرغبة في التعرف على الاختلاف لا السعي نحو التماثل مما ينوه بقدرة الذات على كسر أصفادها المعوقة لإعادة تشكيل حضورها عن وعي . ويأدراك القارئ للطبيعة التعسفية التي صيغت بها النظم يتسنى له إعادة تقدير الأمور المتعلقة بذاته والعالم لتكشف له لا مركزية النسق العام الذي تقولبت الرؤية البرجوازية للعالم بموجبه (١٩٧٦ ، ص ١٤) .

فباكتشاف النظم الأحادية التي كان النص يبنى عليها ، يتسنى للقارئ تفكيك عمليات التطبيع الثقافي التي فرضها النظام المهيمن . أي أن النص ليس مجرد حقل للاكتشاف ولكنه نشاط يمارس لمصالحة العناصر التي تم الفصل بينها ، ألا وهي العقل والجسد والذات الموضوع . ويشكل النص أيضا فضاء تلتقى فيه الكلمة المكتوبة والصورة المرئية ، وفعلا الكتابة والقراءة دون تمييز بينهما . ويذهب بارت في مقاله « وفاة المؤلف » أن الكاتب لم يعد الذي يكتب لهدف يرمى إليه ولكنه يكتب من أجل

الكتابة « (١٩٨٨ ، ص ١٥١) . وأقصى ما يتميز به الكاتب هو كونه أول من يشهد النشاط الكتابي ، والقراء مدعوون لمشاطرته النص . ويغدو النص مجالا يتيح للكاتب والقارئ مراجعة ذاتهما فالكتابة « نشاط تشكيلي يتولد عن السطح » أى سطح النص ( ١٩٨٥ ص ١٨٢ ) . فالكتابة بمثابة نقوش تصويرية ولا اختلاف بين قلم الكاتب وريشة المصور فى هذا المجال فالوسائل المستخدمة من قبل الكاتب أو المصور لا تغدو هدفا منشودا بل مادة قائمة لذاتها يمنحها الفنان الفرصة كي « تطفو على السطح لتفصح عن جوهرها » ( ١٩٨٥ ص ١٧٨ ) .

وأوجد الناقد الأمريكى جيروم كلينكويتز Jerome Klinkowitz تشابها بين نظرية بارت للكتابة ونظرية هارولد روزنبرج Rosenberg فى التصوير الحركى Action painting الذى يفرز مفهوم إنتاجية العمل لا كفاءته فى المحاكاة ، فيذهب روزنبرج إلى أن :

الجديد فى التصوير الحركى هو رفضه تمثيل الواقع ، والاستعاضة عن ذلك باستخدام الفنان الحركة الجسدية فى أثناء التصوير فتغدو الحركة على اللوحة تجسيدا لحضورها . وينجح تأثيرها لأن الحركة تترجم المشاعر النفسية على سطح اللوحة ، مما يفضى إلى تولد العديد من العلامات . والأثر الذى تتركه تلك العلامات يصعب التعرف على مصدره أو خصائصه على وجه التجديد .

فالفن الحركى يمثل بالعلامات أو بالممارسات الخاصة بالحضارات أو التقاليد الفنية السالفة . ولكن حضور فعل التصوير هو الحقيقة الروحية المطلوبة ولا شئ آخر . وتتلاقى تلك المفاهيم للنص المرئى وتناول رولان بارت للنص الأدبى ، ففى أثناء حديثه عن أعمال الفنان سى تومبلى Cy Twombly قال :

قد يتنوع الخط فيغدو مطواعا ، أو خفيفا أو مترددا ولكنه فى كافة أحواله يحتوى على طاقة وينبىء بمسار فهو من ثم طاقة مبذولة energon نتبين مدى استنزافها لقوتها فى أثناء القراءة ، فالخط هو الحركة المرئية ( ١٩٧٥ ص ١٧٠ ) .

ويرى بارت فى أعمال تومبلى خصائص شبيهة بالكتابة أو فن الخط Calligraphy . ويضيف أن هذا الفن يكشف جوهر الكتابة الذى لا يتحدد بشكل أو عرف ولكنه ايماء

موحية gesture ( ص ١٥٨ ) . ويغدو النص المرئى شكلاً من أشكال الهيروغليفية حيث تتكاثر العلامات في معالجته ليتدافع منها سيل منهمر من الدلالات التي تنبض عبر النسيج النصي . وتقترح ماري آن كوز Mary Ann Caws الناقدة الأمريكية ، كلمة أخرى مهجنة تصف بها النسيج النصي وهي كلمة texture التي تجمع كلمتي text أى نص و texture أى نسيج في كلمة واحدة . وترى أن النسيج النصي يحث القارئ أو المتلقى على مشاركة الكاتب أو المصور في تشكيل النص . لذا فالعوائق النصية المتمثلة في خشونة ملمس السطح أو تحرير الأشكال تنشط فاعلية النص لأنها تتطلب من المتلقى بذل جهد مضاعف لقراءته ( ١٩٨١ ، ص ١٠ ) . ويفضى ذلك إلى أن كل نص مرئياً كان أم أدبياً ، يشرك المتلقى في تفسير نسيجه فقراءة نسيج النص تدفع القارئ إلى حالة من الصيرورة الدائمة .

وتناول النص باعتباره أداة لتولد الدلالات يعد حركة واقعية لا تنقيداً بالمحاكاة والواقعية - في هذا الصدد تنشأ عن حركة المصور أو كتابة المؤلف . وذلك وفقاً لوزنبرج يصرف اهتمامنا عن الأصول التاريخية أو التقاليد الثقافية ، تلك الأساطير التي تزعم الواقعية ، فالموقف التاريخي لا يتأكد سوى بدحض تلك الأساطير التي اكتسبت صفة الطبيعة . ويرى وزنبرج في الفن الحركي معالجة فنية لتعرية كافة المباني الفوقية وزلزلتها فالفن الحركي قد حول اللوحة إلى ميدان تتولد فيه الأحداث ( ١٩٨٥ ، ص ٤١ ) .

وكان النصية في الفن والأدب قد أوضحت لنا الطابع النصي للوجود بشكل عام فالعالم ما هو سوى نص مكتوب تتأسس قواعده على منظومة من العلامات تتطابق فيها الكلمة والصورة معا كأن الحركة النصية هي إحياء للهيروغليفية وعودة للتوحيد بين الكلمة والصورة ، الروح والجسد ، بعد فصلهما في العصور السالفة ، مما يترتب عليه فصل الذات عن الموضوع والتمييز بين الناقد والمبدع ، أى الإصرار على وجود قوى مهيمنة وأخرى مهمشة .

وقد تبدو النصية للبعض حركة لا تاريخية ، وهو الاتهام الموجه إلى معظم مدارس ما بعد البنيوية . ولكن ردهم على ذلك الاتهام أنه إذا كانت هناك ثمة علاقة بين الفن والتاريخ ، فهي لا تنشأ عن المحاكاة الواقعية له ، فالنص قد غدا الفضاء الذي يمثل فيه الحدث التاريخي أى أن عملية إبداع النص وقراءته تسمح للمبدع والمتلقى بتمثيل الحدث

التاريخي عبر إشراكهما معا في تشكيله ، مما يسمح لهما بالتواجد دخل حركة التاريخ ، أفضت القراءة النصية إلى التنبه الى التفاعل القائم بين النصوص كافة وقربت بين المدارس النقدية التي تؤكد مرجعية النصوص ، والمدارس الرافضة للأخذ بالمرجعية ، ربما كانت تلك الدراسات إرهاصًا لظهور الدراسات الثقافية التي طرحت على الساحة مفهوم التمثيل الثقافي<sup>(١)</sup> ، فالتمثيل يتيح للمبدع والمتلقى تجاوز التاريخ بمعناه الضيق ( أى التاريخ الذى تفرضه المسلمات والمطلقات ) ، وبدراسة التمثيل الثقافي يبرز التجاوز بين الثنائيات المتباينة مما يعمل على تفكيك المسلمات ، وإن كانت النصية هي تجربة ثورية تفوض النظام الجمالى الصارم الذى أسسته الكلاسيكية ، فهي لا تذهب إلى حد تمجيد التجربة الحياتية محوله إياها إلى نموذج يحتذى لذاته ، فالقراءة النصية أتاحت قياس الشيء بنقيضه لا لتفضيل أحد الأقطاب على الآخر ، بل للتعرف على سمات جديدة لا تظهر سوى بتجاورهما ، فالقدرة على مجاورة النقائص قد أضفت على الحياة بتنوعها مفهومًا جماليا - فصارت الحياة تمدنا بالجمال ، ولم يغد الجمال شيئًا يفرض من عل ، ومثلما يتشكل الجمالى بقراءة نص الحياة ، يعامل التاريخ كنص يتعاون المبدع والمتلقى في تمثيله . تلك الرؤية التكاملية تتيح للمبدع والمتلقى المشاركة في إعادة تمثيل التاريخ ، بمعنى إعادة « حضرته وإعادة تقديمه re - presenation لإعادة تشكيل عناصر الحياة ، في محاولة مستمرة لاستشفاف الجمالى ومعايشته دون محاولة لتحديده بتعاريف مطلقة<sup>(٢)</sup> .

\* \* \*

---

(١) ويعد المشرفون على الجامعة المفتوحة في بريطانيا ومركز الدراسات الثقافية في جامعة برمنجهم من أبرز القائمين على دراسة التمثيل الثقافي ، وأذكر منهم Stuart Hall ستوارت هول على سبيل المثال لا الحصر .

(٢) كافة النصوص المقتبسة فيما يلي قمت بترجمتها على الأصول الأجنبية إلى العربية .



## المراجع

- \* Appolinaire, Guillaume (1949). *The Cubist Painters, 1913*. Trans. Lionel Abel. NY: Wittenborn, Schultz Inc.
- \* Bal, Mieke. (1990). "De-disciplining the Eye", *Critical Inquiry* 16 3 (Spring):506-31.
- \* Barthes, Roland. (1968). *Writing Degree Zero*. Trans. Annette Lavers, NY: The Noonday Press.
- \* \_\_\_\_\_. (1976). *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller, London: Jonathan Cape.
- \* \_\_\_\_\_. (1985). *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*. Trans. Richard Howard, NY: Hill & Wang.
- \* Cardinal, Roger. (1981). *Figures of Reality: A Perspective on the Poetic Imagination*. London: Croom Helm.
- \* Caws, Mary Ann. (1981). *The Eye in the Text: Essays on Perception Mannerist to Modern*. NJ: Princeton UP.
- \* Dryden, John. (1961). *Essays*. Ed. W.P. Kerr. NY: Russell & Russell, II: 115-53.
- \* Gombrich, E.H. (1969). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. NJ: Princeton UP.
- \* Hefferman, James. (1991) "Ekphrasis and Representation," *New Literary History*, 22 2 (Spring): 297-316.

- \* Husserl, Edmund. (1931). *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. Trans. W.R. Boyce Gibson, London: George Allen & Unwin Ltd.
- \* Kemp, Martin,ed. (1989). *Leonardo on Paintings: an Anthology of Writings by Leonardo da Vinci*. Trans. Martin Kemp & Margaret Walker. New Haven: Yale UP.
- \* Klinkowitz, Jerome. (1988). *Rosenberg, Barthes, Hassan: The Post-Modern Habit of Thought*. Athens: Georgia UP.
- \* Lessing, Gotthold Ephriam. (1930) *Laocoon*. Ed. William A. Stell. London: Everyman's Library.
- \* Locke, John. (1931). *Essay Concerning Human Understanding*. London: Edward Symon Books.
- \* Marin, Louis. (1980). "Toward a Theory of Reading in Visual Arts: Puossin's The Arcadian Shepherds". *The Reader in the Text*. Ed. Susan R. Suleiman & I Crosman. NJ: Princeton UP.
- \* Mitchell, W.J.T. (1980). "Spatial form in Literature: toward a General Theory," *Critical Inquiry* 6 3 (Spring): 539-67.
- \* \_\_\_\_\_. (1987). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: Chicago UP.
- \* Mukarvsky, Jan. (1976). "Art as Semiotic Fact". Trans. I.R. Titunik, *Semiotics of Art*. Eds. Ladislav Matiejko, & Irwin R. Tutnik. Cambridge, Mass.: The MIT Press: 3-9.
- \* Peirce, Charles Sanders. (1955). *Philosophical Writings*. Ed. Justin Buchler. NY: Dover Publications.
- \* Praz, Mario. (1970). *Mnemosyne: The Plural Between Literature and The Visual Arts*. NJ: Princeton UP.

- \* Rosenberg, Harold. (1985). *Art and Other Matters*. Chicago: Chicago UP.
- \* Saussure, Ferdinand de. (1969). *Course in General Linguistics*. Eds. Charles Bally & Albert Sechahaye. Trans. Wade Baskin. NY: McGraw-Hill. Rpt. 1969.
- \* Scha[iro, Meyer. (1985). "On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs". *Semiotics: An Introductory Anthology*. Ed. Robert E. Innis. Bloomington: Indiana UP.
- \* Sidney, Sir Philip. (1963). "The Defense of Poesie". *The Prose Works*. Ed. Edward Feuillerat. Cambridge: Cambridge UP.: V III 1-46.
- \* Steiner, Wendy. (1982). *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation Between Modern Literature and Painting*. Chicago: Chicago UP.
- \* Wilson, Simon. (1979). *British Art from Holbein to the Present Day*. London: Tate Gallery, The Bodley Head.



تفاعل الإبداع  
والتاريخ فى التمثيل الثقافى



نعاصر اليوم عالمًا تتسبّد فيه الصورة عبر تكنولوجيا المعلومات والاتصال ، عصر المستنسخات الإلكترونية التى نشأ عنها عوالم وهمية جديدة Simulacra تثير المخاوف من طغيان سلطان الصور ، وهى مخاوف لازمت البشر منذ أقدم العصور ، حيث تعددت الرسائل الداعية إلى تحطيم الأوثان . فكلنا يعيش التناقض الناجم عن ثقافة الصورة . فبينما توهّمنا تكنولوجيا المعلومات بنقل الواقع برمته ، يقبع وراء هذا الإيهام أفرادًا ومؤسسات تعاونوا فى تركيب هذه الصورة الوهمية وَالْأَيْدِيُولُوجِيَّة المنطوية عليها . ومن ثم ، تبرر حروب الإبادة فى مناطق من العالم ، بينما توصم الحركات التحررية فى أماكن أخرى بالإرهاب . وَأَخْيَانًا تختلط الأمور ، فيغيب عن وعى المشاهدين المتممين إلى أنظمة ديموقراطية غياب تمثيل فئات عديدة من المواطنين ، حتى غدا كل ما تقدمه تكنولوجيا المعلومات فى عداد التمثيليات الرديئة . هذا التحول نحو ثقافة الصورة يربط بين عصرنا الراهن والعصور السالفة التى ساد فيها القلق إزاء التمثيل الثقافى المتمثل فى الأصنام المشيدة بدءًا من عصور ما قبل التاريخ ، وحتى زمن الكولونيالية . فحينما تطفئ صورة بعينها على الواقع الثقافى حتى تغدو الصنم المعبود يجد البشر أنهم فى حاجة إلى مراجعة ثقافة التمثيل .

لذا فتظهر الحاجة إلى نقد الثقافة المرئية على المستوى العالمى ، للكشف عن التفاعل بين التصويرى بكافة أشكاله والخطاب السائد فى الأجهزة والمؤسسات ، وكذلك تفاعل هذا الخطاب واللغة الاستعارية ومشتقاتها . فالتفاعلات بين التصويرى والمحيط الثقافى قد تنشأ عنها إشكاليات فى كيفية المشاهدة . فلغة الصورة المستخدمة قد تدعو المشاهد إلى الاستئثار « بنظرة محدقة » gaze ، وعادة ما تنسب إلى النظرة الذكورية الأحادية الزاعمة لامتلاك الحقيقة كاملة ، أو قد تدعو الصورة إلى الحوار مع المشاهد بإلقاء نظرة مختلصة glance ، دون توجيهه إلى منظور محدد ، فاختلاس الرؤية يبصر المشاهد بتعدد الرؤى . وأحيانًا تستثير الصورة نظرة المراقبة surveillance ، التى تضع المشاهد فى موضع المراقب والرقيب فى آن . وترتب على تعدد زوايا الرؤية إشكالات فى قراءة الصورة فشلت الدراسات السيميائية فى حلها ، حيث اعتمدت على تفسير العلامات من منظور لغوى ، أفضى إلى محدودية تفسيراتها . لذا استعدت الحاجة إلى منهج يتحول إلى نقد ثقافة الصورة لا لإعطاء إجابات جازمة لكافة التساؤلات ، بل لطرح أساليب جديدة لصياغة الأسئلة . فإن كانت هناك ضرورة للاستفادة من علوم اللغة ، والإدراك ، والوسائط البصرية ، فالمعرفة العلمية باللغة المرئية ، ليست نهاية المطاف ،

بل أحد السبل إلى شحذ البصيرة ودفعها إلى مراجعة البعد الأخلاقي ، والسياسي ، وإيجاد المنهج التفسيري القادر على استيعاب كافة المناهج المعرفية .

لذا تعددت النظريات الحديثة التي تتناول الصورة في العصر الراهن ، وتشعبت الدراسات في تاريخ الفن والثقافة المرئية ، حتى فاض معجم المصطلحات نتيجة لوفرة اللغات الشارحة لمفهوم التمثيل الثقافي بكافة أنواعه . وحاولت بعض المعارف المتبينة للنهج العلمي ( الدراسات السيميائية ، والألسنية ، وتحليل الخطاب ، على سبيل المثال ) التوصل إلى منهج يتسم بالحيادية ويلتزم بالعلمية في محاولة لوضع ضوابط لتحليل التمثيل في النصوص كافة ، ولكنها أفضت في النهاية إلى تشييد أطر معرفية يتحدد بها التمثيل ، وقد يقيم في بعض الأحيان تراتباً هرمي بين الوسائط الفنية ، ليظل هناك فاصلاً بين النص المرئي والمنطوق/المكتوب .

تلك الثنائية ما زالت تربض نتيجة الفصل الذي كان سوسير قد أقامه بين الدال والمدلول بوصفهما ثنائية ، ترتب عليها كافة التفسيرات الوضعية ، وأسست للمدرسة البنيوية ، ولكنها ثنائية تحمل في طياتها ما يدحضها ، واستدللنا على ذلك في الفصل السابق بتتبع المحاولات المبذولة عبر تاريخ الثقافات لتجاوز الفصل بين المرئي والمنطوق - المكتوب . وتمثلت تلك المحاولات في قراءات الفلاسفة المدركين لصعوبة الفصل بينهما ، مستبدلين الفصل التعسفي بين الدال والمدلول بصياغة تدل على تلازمهما تمثلت في شرطة مائلة « دال/مدلول » تبين العلاقة التبادلية بينهما فيغدوان كوجهي عملة . تلك الشرطة المائلة تلمح إلى ازدواجية طبيعة الدال في أي من النصوص ، حيث تجتمع الكلمة/الصورة ، أو يتواشج المرئي والمنطوق/المكتوب ، حتى يصعب فصلهما عند دراسة التمثيل الثقافي . كما يصعب أيضاً التوصل إلى نظرية عامة تشمل النص المرئي والمنطوق/المكتوب ، وهو أمر لم يعد مُحِبَط بالنسبة لميتشل Mitchell بل نبهه إلى قدرة الصورة على إثارة القلق في ثوابت المفاهيم . فيما قبل ، كان يُنظر إلى اللغة المنطوقة/المكتوبة بوصفها مُجرّدة من الصورة ، أو اللغة التصويرية ، وفي تحديد معناها كانت تختزل دلالتها . ولكن تعمل نظرية الصورة وفقاً لطرح ميتشل على كشف المرئي في المنطوق/المكتوب ، مما يفصح عن دلالاته المتغيرة ، وإن كان في ذلك تحريراً لنا من محدودية اللغة المنطوقة/المكتوبة ذات التفسير الأحادي للمعنى ، فهو من جانب آخر يثير فينا القلق إزاء تهاوى المفاهيم الراسخة . يستدعي الأمر إيجاد منظوراً جديداً لقراءة النص المرئي والمنطوق/المكتوب بوصفهما يتلازمان معاً ليكونا ما اسماء ميتشل « نص -

الصورة « imagetext » ،<sup>(١)</sup> فقد تراءى لنا استحالة فصل الكلمة عن الصورة واستحالة فهم الصورة دون الاستعانة بالكلمة . ولا يعنى ذلك مجرد اكتساب مهارات جديدة بالنسبة للمشتغلين بالأدب بتدريبهم فى قراءة الصورة لمقارنتها بالأدب فى إطار بنوى ، بل تستجوب نهجاً جديداً فى قراءة الأدب . وبمقاربة الأدب بوصفه تمثيلاً ثقافياً ، والثقافة كنتاج لعلاقة تبادلية متواصلة بين قراء ونصوص متنوعة ، سوف يتنبه المشتغلين بالأدب أن ما كان يعد « ذالاً آخر » تحمله « الصورة » أو « اللغة المرئية » ، يكمن فى ثنايا النص الأدبى .

يتطلب ذلك مقارنة جديدة للعلاقة بين الآداب والفنون ، فقد تغير مفهوم مقارنة الفنون عما سرى فى العصور السالفة ، حيث كان السعى لتأكيد العامل المشترك بين الفنون يهدف إلى تقييم قدرتها على المحاكاة . أما فى العصر الراهن فيتم الربط بينهما على أساس تساوى الفنون بوصفها أنساق علامات ، لا تتفوق إحداها فى القدرة على محاكاة الواقع ، ظاهرياً كان أم متسامياً ، كما لا يعد إحداها أقرب إلى الطبيعة ، أو تغلب عليه الصنعة دون الفنون الأخرى . وكان فى ظهور التكنولوجيا أثره فى تغيير مسار الجدل حول طبيعة الفنون ، فلم يعد التركيز على الموهبة الفردية بل على وسائل الإنتاج ، والحرفة . كما عدت التكنولوجيا تنمة لمهمة الفنان ، حتى غدا الفنان مُبشراً بقدوم التكنولوجيا . ويذهب بنجامين فرانكلين Benjamin Franklin ، إلى أن تاريخ الفن يكشف عن أزمة حرجة جاهد فيها شكل فنى إلى خلق تأثير لا يمكن التوصل إليه سوى باستحداث مستوى تقنى جديد ، أى شكل فنى جديد<sup>(٢)</sup> ، باختلاف الوسائط الفنية ليس بمجرد فارق شكلى ، بل يرتبط بالخلفية الثقافية التى يتواجد فيها .

فالوسائط الفنية تتفاعل فيما بينها ، مثلما تتفاعل والنصوص الثقافية المحيطة ، مما يشير مرة أخرى إلى التلازم بين التمثيل المرئى والمنطوق/المكتوب . والتفاعل بين اللغة المرئية واللغة المنطوقة/المكتوبة فى النص يعد تمثيلاً . ومصطلح « التمثيل » هو الأصلح فى تفسير قراءة النصوص لتغطيته كافة القراءات ، إلى جانب احتوائه على دال « نص - الصورة » ، فمفهوم التمثيل يشمل الحاضر بتعددده ، فهو إعادة « حضرة »

---

Picture Theory, Chicago : Chicago UP, 1994 .

(١)

"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, (٢)

Trans . Harry Zohn, NY : Schocken Books, 1976 .

« الحواضر » ، كما يغطي كافة أشكال الاختلاف دون محاولة احتوائها في صورة متكامل فيها النقائض . ويغدو التنظير للتمثيل بمثابة تمثيل ، من حيث أن التنظير ممارسة نقضيه ، وتجريبية ، ومحاولة لتفسير العالم لتغييره .

وكل وسيط تمثيلي يتطعم بخصائص من الوسائط الأخرى ، فالأنواع الأدبية والفنية متغايرة الخواص ، على عكس ما حاولت الحداثة زعمه ، حينما أكدت انفراد كل نوع فني بخصائصه الذاتية . ولا تسعى تلك المقاربة إلى نفى المناهج المعرفية ، ونقض الأنواع الفنية والأدبية ، بل هي محاولة لإقامة علاقة حوارية بين المعارف ، والفنون يترتب عليها الوعي بالتناقض الدائم الكامن في التمثيل الثقافي ، لما يكشفه ذلك من علاقة تبادلية بين الممارسة والتنظير ، حتى تغدو النظرية إحدى ممارسات التمثيل . ففي الوقت الراهن تصاعد الاهتمام بالتمثيل الثقافي لاحتدام الجدل حول الهوية والاختلاف في الدراسات الإنسانية ، فربما هناك حاجة إلى منهج يقارب التشكيلات الثقافية بوصفها نصوصًا تعمل على التوسط بين كافة الكيانات المتصارعة . فهدف الدراسة ليس مجرد رصد التفاعلات بل ربطها بإشكالات السلطة ، والقيمة ، والمصلحة الإنسانية . فالفصل التعسفي بين الكلمة والصورة يتأسس على فصل أيديولوجي ، ولا يرجع لاختلاف الشكل بينهما . فهو يعتمد التمييز بين الذات (المتكلمة) ، والآخر (المُشاهد) ، بين القول (المزاعم) والمُشاهدة (الأدلة) . لذا فقراءة الصورة تتضمن قراءة علاقتها بعناصر السلطة ، ومن ثم ، الخطاب السائد مما يحدد العلاقة بالسلطة أيضًا ، من هذا المنطلق يمكن قياس التمثيل بالنشاط الثقافي بعامة ، سواء على مستوى التمثيل السياسي ، في أساليب انتقال السلطة من فئة إلى أخرى ، أو الاقتصادي في النظم المستخدمة لتبادل وتحول القيم ، أو المستوى الإعلامي بما يتعهد من شفافية وما يفرزه من أوهام تتناقض وتعهدهاته . فالتمثيل يعنى مجموعة علاقات تبادلية ، كما ينطوي على مفهوم « إعادة الحضرة » ، و« إعادة » « التقديم » re-presentation أى هناك حضور متعاقد ، ومنفعة متبادلة ، أى التزام متبادل بين الممثل والممثل (بكسر الثاء وفتحها) ، على المستوى السياسي ، الدائن والمدين على المستوى الاقتصادي ، وتغدو قراءة التمثيل محاولة لإيجاد دورًا في نص الحياة .

يستخدم مصطلح التمثيل في فروع معرفية عديدة ، حتى غدا محملًا بالدوال ،

فهناك حاجة إلى إعادة تعريفه خاصة وقد نبذه بعض الفلاسفة المعاصرين ، الساعين لنقض كافة وسائل التمثيل بوصفها تزييفاً للواقع . وفي الدراسات الثقافية الراهنة هناك خلط في مفهوم التمثيل . فهناك محاولات لربطه بالوعى الزائف ، أو المحاكاة الساذجة ، أو النقل الحرفي لنماذج بعينها ، أو تقاليد سياسية مثل التمثيل بالمعنى الليبرالي كشكل من أشكال التمثيل السياسى . ولكن علينا بمقاربة « التمثيل » لا كمرادف « لموضوع » قائماً بذاته ، أو منتجاً إبداعياً ، بل كمرادف لنشاط أو ممارسة أو بوصفه مجموعة علاقات ، بحيث يغدو « الموضوع » الممثل ليس « موضوع » في حد ذاته ، بل جزءاً من ممارسة يلعب هذا « الموضوع » دوراً فيها . يستخدم مصطلح التمثيل الثقافى هنا لقدرته على الربط بين المفاهيم السياسية ، والجمالية ، والاقتصادية ، التى تعنى الإنابة عن . فمصطلح التمثيل تشوبه بعض العيوب ولكنه قادر على الجمع بين المرئى والمنطوق-المكتوب ، وربطهما بقضايا المعرفة (التمثيل الحقيقى) ، والأخلاق (التمثيل المسئول) والسلطة (التمثيل الفعال) .

وَفَقْاً لفولفجانج إيزر يأتى الخلط بين مصطلح التمثيل ومصطلح المحاكاة فى اللغة الإنجليزية نتيجة لاحتتمال تفسير مصطلح التمثيل بوصفه يقدم صورة مطابقة لمعطى سابق . يترتب على ذلك اختفاء عنصر الأداء المتضمن فى عملية التمثيل والذى بموجبه يتأتى فعل لم يكن مَوْجُوداً كمعطى من ذى قبل<sup>(١)</sup> . فالتمثيل يبدأ بعملية التَّخِيل التى تعتمد على الانتقاء من مرجعيات خارجية تعاد صياغتها نتيجة استقطاعات وإضافات لتتخذ شكلاً جديداً فى النص . فتغدو قراءة النص تحركاً بين مرجعية العنصر المتخيل ، وموضعه الجديد فى النص ، ومن هذه العملية التبادلية تعاد قراءة ما كان يعد فيما قبل نصاً مُغْلَقاً ، تحددت معانيه . والمراوحة بين العالم المتخيل والآخر الواقعى ، يكشف عما ظل خفياً فى الأخير . والجدل القائم بين الواقع والخيال هو الذى يحرك الوعى ، فالخيال يفضى إلى عالم متخيل ، تعد لحظة الانفصال عنه ، لحظة الوعى وقد يحدث على المستوى الفردى أو الجمعى ، وهو أساس المعرفة . فلا يمكن للخيال أن يكون قائماً بذاته ، بل هو فى احتكاك دائم مع الواقع أو الرمز .

فالتمثيل يُشير إلى ما يتعذر بلوغه ، فإما تفتقده الحياة أو ترفضه . والإنسان فى

---

(١) Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Maryland : Johns Hopkins UP, 1978 .

حاجة إلى إقامة بديل للحياة للتوصل إلى ما يتعذر تحقيقه . فالمحاولات الدائبة لطرح المفاهيم وما ترتب عليها من نشوء أيديولوجيات متغيرة ينتج عن تلك المحاولة الدائبة للتوصل إلى ما يتعذر الوصول إليه . وَغَالِيًا ما تستبدل مجموعة مفاهيم بغيرها بعد الكشف عن الأوهام التي تنطوي عليها . والقاسم المشترك بين كل تلك المفاهيم المطروحة هي محاولة تفسير أصل الأشياء ، وبذلك تأتي بإجابات مغلقة . والتمثيل الثقافي بكافة أشكاله يعمل على التوصل إلى ما هو متعذر ، دون الانغلاق في تفسيرات محددة ، بل بطرح قراءات متعددة ترجئ التفسير النهائي ، ليغدو الأصل متعدد التكوين . فالتمثيل هو فعل أدائي يتولد عنه ما ليس له أصل افتراضى .

لا يعنى ذلك أن التمثيل الثقافي ، مرئى كان أو منطوق-مكتوب ، يمارس دائمًا على نحو فاضل ومستول . فالتمثيل « الحقيقى » ينطوى على إشكالية معرفية تتعلق بصدق تمثيل التجربة ، إلى جانب الالتزام الأخلاقى . فالقائم على التمثيل الثقافى مستول عن صدق مهمته ، لوجود علاقة مشاركة بين المسئولية والتمثيل ، وإن كان ذلك لا يعنى تطابقهما . فمن المتوقع حدوث شقاق بينهما أحيانًا ، خاصة حينما يخفق التمثيل فى الالتزام بالمسئولية ، مما يؤكد ضرورة التزام القائم على إنتاج التمثيل الثقافى . ودور الفنون والنظريات النقدية هو استكشاف الفجوة بين التمثيل والمسئولية لتوظيفها ، فإن كان التمثيل يثير التساؤلات حول المسئولية ، فهو لا يجيب عليها ، ومعرفتنا باستحالة التغيير لا تعنى الاستسلام للإحباط ، ففى محاولتنا لنقض ما يدور حولنا ، وفى محاولة تفسيره بدقة ما يؤهلنا للتدخل الفعلى من أجل التغيير .

فمقاربة الإبداع بوصفه تمثيلًا يفتح آفاقًا جديدة للممارسة الثقافية لدى المبدع والمتلقى ، حيث يغدو فعل القراءة بمثابة مراجعة/إعادة كتابة للنص المرئى أو المنطوق - المكتوب . يحمل المتلقى مسئولية إعادة قراءة الأساطير التى يستند إليها الخطاب القومى المتشدد ، والإيغال بعينه لتفقد ما فاته من خصوصيات المكان - بوصفه موقعًا أو جسدًا كائنًا فى موقع . ويتغير تاريخ المكان بتغير كيفية تمثيله ، حيث يتشكل كموقع نتيجة اشتراك المبدع والمتلقى فى عملية تمثيله .

والفصول التالية هى إعادة لقراءة النصوص المرئية والمنطوقة - المكتوبة بوصفها وسائط إبداعية تتحقق بالاستعارة التبادلية بين آلياتها . والنصوص المختارة تمثل أمكنة ماجت بالتحويلات التاريخية ، وشهدت انزياحات ديموجرافية ترتب عليها تلاحق

الثقافات ، وتولد عنها مردود ثقافي يسائل الخطاب السائد ، وظفت آلياته لتتيح للمتلقى إعادة التساؤل بدوره <sup>(١)</sup> .

\* \* \*

---

(١) فيما يلي سوف أكتفي بكلمة « المكتوب » بدلاً من « المنطوق - المكتوب » - لا اختصاراً ، بل اكتفاء بمفهوم الكتابة بوصفها سابقة على اللغة المنطوقة ولاحقة بها ، أي أنها تتضمنها . انظر : Jacques Derrida, *Grammatology*, trans. Chakravorty Spivak, Baltimore : Johns Hopkins UP, 1976, 238.



## البَابُ الثَّانِي

التمثيل المرئي والمكتوب

لصدام / حوار الثقافات محلياً وعالمياً



كشفت قراءة التمثيل التاريخي للأندلس عن أشكال عدة لتمثيل الهوية . تقوض التعريف الأحادي للهوية لتداخل الأنساب كاشفاً عن احتواء الأنا في الآخر ، رغم التناحر بين ثقافتى الشرق والغرب الذى عمل على تأكيد الغيرية . قدمت أسطورة الأندلس إطاراً عاماً يمثل صدام الثقافات فى القرن السادس عشر ، وما ترتب عليه من خسارة للطرفين . بينما مثلت غرناطة موقع الحرب ، استعادت الإسكندرية دورها الثقافى القديم فى العصر الحديث ، وغدت موقعاً للأمن تتلاقح فيه ثقافات العالم مع الاستفادة بالآليات الفنية المترسبة فى تربتها ، وتكوينها الثقافى الذى تهباً ليكون موقع للتلاحم . فإعادة قراءة التمثيل الثقافى للإسكندرية يتطلب التركيز على توالد رؤى جديدة تبحث فى كيفية تكوين هوية كونية تقدم بديلاً عن النزعة القومية المتشددة بتطلعاتها التنافسية التى أشعلت الحروب .

ومنذ نشأتها تمثلت الإسكندرية كامرأة ، وتشهد على ذلك الفسيفساء الباقية فى المتحف الرومانى بالإسكندرية ، حيث تمثلت فيها الإسكندرية كسيدة مرتدية قبعة بهيئة سفينة . تلازمت صورة المرأة وصورة المدينة عبر العصور وفى كافة الأمكنة ، مما يستجوب دراسة تلك الظاهرة بشيء من التفصيل ، حيث ظلت صورة المرأة تمثل موقعاً متناقضاً للمبدع أينما كان . لا يستوى اللقاء مع الآخر فى الإطار العام دون استواء العلاقة بين الرجل والمرأة ، الأنا والآخر فى خصوصيتها ، فالتصدي لأساطير الهوية يتطلب التصدى للوافد والموروث معاً . ولا ينجح تمثيل الهوية على المستوى العالمى دون الوعى بالتفاعلات البشرية فى المكان . ومن ثم أتبع فى هذا الباب منهج التأطير ، والتركيز ، والتفصيل لقراءة كيفية تمثيل الهوية فى تفاعلاتها مع تاريخ الأمكنة .



• أسطورة الفقد/الاستعادة  
إعادة قراءة تمثيل الأندلس



لازمت الأندلس العقل والخيال الشرقي والغربي على حد سواء ، واختلط التاريخ بالأسطورة ، أسطورة الأجداد التي ولت . والأجداد في الأسطورة يتغنى بها المعسكران اللذان ذاقا مرارة الهزيمة ونشوة النصر . وفي كتابة تاريخ الأندلس ، ركز المؤرخون على ثنائية النصر والهزيمة بوصفهما مرحلتين متباينتين ، توالتا في أزمنة متلاحقة ، وهي رؤية تقرأ التاريخ قراءة خطية ، تدعم فكرة التقدم المقرونة بالغرب ، والتأخر الذي لحق الشرق . تترتب على هذه القراءة الكولونيالية ، للتاريخ ، ظهور كولونيالية معكوسة في الشرق صنعت من تاريخ الأندلس أسطورة . ويقدم لنا طارق علي <sup>(١)</sup> - الكاتب الباكستاني المولد ، المقيم في إنجلترا - يقدم في مرويته narrative ظلال شجرة الرمان <sup>(٢)</sup> (١٩٩٢) <sup>(٣)</sup> *Shadows of the Pomegranate Tree* قراءة جديدة لتاريخ الأندلس ، تتجلى لنا فيها الأسطورة بوصفها شفرة مزدوجة الدلالة . فمواقع النصر تنطوى على هزائم مستترة ، ولا يشرق الأمل في النصر سوى بالهزيمة . فقراءة التاريخ هنا ، تبرز مجموعة من الثنائيات تجمع بين الدال ونقيضه ، مما يكشف عن مصير عالمي مشترك ، على الرغم من محاولة تطبيع خطاب الظافر والمهزوم .

---

(١) ولد طارق علي في لاهور بباكستان عام ١٩٤٣ . توجه إلى جامعة أوكسفورد عام ١٩٦٣ ، حيث درس الاقتصاد والعلوم السياسية والفلسفة في كلية إكستر . عمل كمراسل صحفي ورئيس تحرير ، وكتب في دوريات عدة ، منها على سبيل المثال *Guardian, New Statesman, New Left Review* ، وهو حاليا يخرج برنامج « النافذة الخلفية » للقناة الرابعة في التلفزيون البريطاني ، ومن أهم مؤلفاته :

*1968 and After: Inside the Revolution.* London: Blond & Briggs, 1978.

*Can Pakistan Survive? The Death of a State.* London: Verso, 1983.

*Iranian Nights.* London: Nick Hern Books, 1989.

*Moscow Gold.* London: Nick Hern Books, 1990.

*Redemption.* London: Verso, 1990.

(٢) فيما بعد ، سوف اكتفى بالكلمة الأولى من العنوان ، يليها رقم الصفحة بعد التنصيص . والترجمة عن الإنجليزية لكافة النصوص الواردة في البحث من اجتهادي .

(٣) *Shadows of the Pomegranate Tree.* London: Verso, 1993. حصلت الرواية على جائزة

سانتياجو دي كومبوستيل ..

ويتجلى لنا المصير المشترك في ظلال شجرة الرومان التي تتابع أحوال المجتمع الأندلسي عام ١٤٩٩م ، بعد احتلال غرناطة . ويسلط المؤلف الضوء على وقائع حياة أسرة عمر ، أحد أحفاد فريد الهديل مؤسس القرية التي تحمل اسمه . وأسرة آل هدِيل تمتزج دماؤها بكافة الأعراق والديانات والطبقات التي تعيش في الأندلس . فابن فريد ، جد عمر ، تزوج من خادمة مسيحية ، اعتنق ابنه منها المسيحية فيما بعد . كما عاش ابن فريد يهودية وخلف منها ابن حسد الذي يعمل بستانى لدى أسرة عمر ، وخيمينيث الذي شغل مركز رئيس الأساقفة ، بعد انضمامه للجيش الأسبانية المنتصرة . كما ينتسب إلى ابن فريد ، ابن زيدون - معلم العائلة - التي كانت أمه تعمل خادمة لدى آل هدِيل . والشئنا الذي لحق الأسر العربية جاء نتيجة ضعفها أمام القوى التنافسية المتصاعدة في أسبانيا آنذاك ، والتي استولت على مقاليد الحكم في الأندلس . وأسرة عمر بن فريد تمثل إحدى الأسر العربية الصاعدة التي قاومت الاجتياح بكافة السبل ، فالأب عمر يحاول فتح باب الحوار مع المعتدلين الأسبان ، بينما يختار زهير ، الابن ، طريق الجهاد المسلح ، بينما تختار هند ابنته الرحيل إلى تونس لمرافقة الزوج الذي اختارته ، في رحلة بحثه عن تراث الأجداد لإعادة قراءته . وإن كانت كافة سبل المقاومة الأخرى قد فشلت ، تنجح هند في وضع أسس حياة جديدة تنبني على حرية الاختيار لتنجز ما فشلت فيه عمتها سالفًا ، حينما أخفقت في علاقتها مع حبيبها . ويجسد هذا الفشل انهيار العلاقات في المجتمع العربي ، وأحد أسباب انهياره أمام القوى التنافسية التي أطاحت بشجرة الرمان للقضاء على الآخر ، وهي تجهل أنها بهذا الفعل تصيب الذات التي تفتقر التعريف دون أخرويتها .

وفي بحثي هذا ، أود إبراز الإستراتيجية التي استخدمها طارق على في روايته لتفكيك أسطورة الأندلس المفقود بالنسبة للشرق ، وأسطورة أمجاد الاستعادة بالنسبة للغرب . والإستراتيجية المستخدمة لتفكيك الأسطورة تنتهج بلاغة الأحياء بالإيجاء - أى إحياء الأسطورة في ثنائيتها بالإيجاء بها مستخدما آليات التأطير ، والتركيز ، والتفصيل<sup>(١)</sup> . وتنجح هذه الآليات في دراسة المصير الإسلامى والمسيحى في فضاء

---

(١) استلهمت هذا المنهج من دراسة للناقد الإنجليزي Stephen Bann. "The Sense of the Past: Image, Text & Object in the Formation of Historical Consciousness in Nineteenth Century Britain." *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veser. New York: Routledge, 1989, 102-115. وهي دراسة للوحات فنية تتناول موضوعات تاريخية ، وعلى الرغم من اختلاف =

مشترك ، إطار عام تتنازع فيه الثقافتان وتلتقيان . وفى داخل هذا الإطار العام يتناوب تحريك كوة الرؤية بين المعسكرين : الإسلامى والمسيحى ، لتبين مدى تواشج علاقات النصر والهزيمة فى مواجهتهما . وتتجلى هذه الصور المركبة عبر سرد الوقائع الحياتية اليومية بتفاصيلها البصرية والسمعية والحسية لتشمل حواس اللمس والشم والمذاق ، وبتتبع تلك المشاهد ، يمارس المتلقى عملية التفكير والتركيب ، ويساعده هذا الأداء على تعيين تفاعلات الذوات الفاعلة مع محيطها البيئى وموروثها الثقافى : الكتابى والشفاهى ، الرسمى والمهمش . ويتلمس تفاعلات الأنا والآخر ، تراءى للمتلقى التشكلات المتجددة للهوية ، وتغدو قراءة المروية التاريخية ، بمثابة تحليل ثقافى للمعايير القيمية السائدة ، وهى رهن للأساطير الموروثة .

### شجرة الرمان / الأسطورة

تتحول « شجرة الرمان » إلى مجاز مرسل يكنى عن خصوبة الأسطورة التى تطرح ظلالها تشكيلات يفسرها المتلقى وفقا لتوجهاته . ويرجع تشبيه الأندلس بشجرة الرمان اليانعة إلى أحد الحكام العرب . ففي لحظة وصوله إليها عام ٧٣٤ بهر بجمالها ووفرتها على الرغم من اجتياح البربر لها<sup>(١)</sup> . واحتفظ المسلمون بتلك الصورة الرومانسية أجيالا ، وتصعدت فى القرن العشرين حينما أدرجت مفاهيم الحداثة كل ما هو ليس أوروبى تحت ما أسمته بالثقافات البدائية أو المتخلفة ، التى تسبغ عليها طابع الدونية ، مما أدى إلى رد فعل معكوس فى البلدان التى تنتمى إليها تلك الثقافات ، كما أثار الرغبة فى البحث عن أبعاد التاريخ للتعويض عن الصورة المسوخة للهوية التى فرضها الآخر - وفى فقدان والاستعادة محاولة لإعادة صياغة التاريخ بأسلوب خاص .

والحين لإحياء الأساطير ، نزع توظيفها الحركات التقدمية والماضوية ، كما تستخدمها الحركات الطائفية الإسلامية والمسيحية على حد سواء ، ففي الغرب ، عبرت تلك الحركات الطائفية المسيحية عن رغبتها فى استعادة أوروبا المسيحية . ويتجلى ذلك فى خطبة بابا الفاتيكان ، البابا يوحنا بولس الثانى ، التى ألقاها فى سانتياجو دى كومبوستيلا عام ١٩٨٢ . كما أنه أعادها مرة أخرى فى مدينة براج عام ١٩٩٥ ، ودعا

---

= السياق ، والتطبيق ، فقد طورت آليته بما يتناسب ومنهجى فى البحث .

Richard Fletcher. *Moorish Spain*. Berkeley: California UP, 1992, 171. (١)

فيها إلى استعادة ولاء الكنائس الأوروبية للكنيسة الكاثوليكية بالفاتيكان . وقد لمس البعض في ذلك الخطاب نزعة دوجمائية ترفض التعددية ، وترميها بالمادية والبعد عن الروحانية <sup>(١)</sup> .

شجرة الرمان ، إذن ، تكنى في ظلال عن الأندلس بوصفها مكان وزمان التقاء بين ثقافتين ، اختلفت ظلال أوراقها مع اختلاف الفصول ، ومدارات الشمس . فإن ظلت شجرة الرمان/الأسطورة ماثلة دائما أبدا ، فالظلال التي تتركها في تشكل دائم .

### قراءة الأسطورة

تتلمذ الأساطير للموروث الثقافي ، ومن ثم فهي تثير نفس إشكالياته ، فقد تكون قراءة التراث إحدى الوسائط المؤدية للحقيقة ، أو إحدى المعوقات التي تحول دونها . فالأسطورة تحمل بعضا من ذاكرة الأمة ، ولكن تأويلها يرجع إلى الجماعة الاجتماعية التي تتولى ذلك . ويمكننا استبيان كيفية تعرف الجماعات الاجتماعية على موضعها الثقافي في الوقت الراهن ، بكيفية استيعابها للماضي . وكما يذهب فترس في كتابه الذاكرة الاجتماعية ، « يغدو أي تحليل للهوية الاجتماعية ، وكيفية الوعي بها ، بمثابة تحليل لكيفية إدراك الماضي » <sup>(٢)</sup> . فالأمم والجماعات لا تتذكر بشكل تلقائي ، ولكن يساعدها على ذلك الخطاب السياسي السائد الذي يعتمد على أساطير الماضي وذكرياته لدعم مصداقيته في الحاضر . فالاحتفاء بالأساطير يأتي كأداة لتدعيم الهوية السياسية .

فالوعي بأهمية التراث صار ضرورة . فالمسرودات التاريخية غالبا ما تتحدد بما يتناقل وليس بما قد تأسس عن وعي ، والوعي بالتراث يتطلب تأويل التاريخ . فما تم تناقله تاريخيا بلا مساءلة ، غدا الآن يحمل في طياته إمكانات هائلة للاكتشاف ، مما يتطلب تغريب التراث للتعرف عليه . هذا التغريب ليس المقصود به استبعاد التراث أو الاستغناء عنه ، التغريب يعني هنا رفض منظومة الإتياع ، والرؤية المتصلبة التي

---

Hans Kung. "Why We Need a Global Ethic." *The Postmodern Reader*. Ed. (١)

Charles Jenchs. London: Academy Editions, 1992, 409-415.

James Fentress & Chris Wickham. *Social Memory*. Oxford: Blackwell, 1992, (٢)

توقع في شرك الأسطورة . والتغريب ليس فيه إقصاء للتراث بل يؤكد ضرورة قراءته قراءة نقدية . فالقراءة التاريخية والنقد منهجان متلازمان .

ربما أدت ممارسة المؤرخين والرواة في نقل أساطير التراث بمعاييرها القيمية التقليدية ما كان من شأنه عرقلة التطور المعرفي . ومع ذلك ، قد تبين لنا تلك المسرودات النمطية الجمعية كيفية تنسيق الواقع الاجتماعي لدى الشعوب . والفيلسوف الإيطالي فيكو<sup>(١)</sup> هو أول من خرج عن معاصريه في عصر التنوير ، التابعين للمنهج الديكارتي ، ونبه إلى ضرورة الأخذ بالتراث بوصفه أداة معرفية . فالحقيقة التاريخية بالنسبة لفيكو لا تنفصل عن صياغتها الروائية كما يصعب التمييز بين الوقائع الفعلية ومرويات المؤرخين أو العامة لها . فمصادقية ذلك الموروث تعتمد على كيفية نقلها للمفاهيم الجمعية ، فلم يفرق فيكو بين التأريخ الوثائقي والمرويات الشعبية ، ويتفق معه في ذلك الباحثين في المجالات الإنسانية لاحقا ممن تنبهوا لأهمية دراسة الملامح اللاعقلانية في الثقافة ، حيث تبرز طبقات الوعي الدفينة . فقد تنبه نيتشه وفرويد ، وجادامر ، وفوكو - على سبيل المثال لا الحصر - إلى الأفق الاجتماعي المؤسس للحقيقة .

والمرورية التاريخية لا تعمل على تمثيل الماضي فحسب . ففي زمن تبين فيه علماء النفس افتقاد النفس البشرية للوقائع التي تمت في الماضي ، يستحيل علينا التصديق بأن المروي علينا في الحاضر هو ما وقع بالفعل في الماضي ، فلا ينقسم اللاوعي إلى زمن ماض وحاضر فأحداث الماضي تدر تأثيرا واقعيا في الحاضر<sup>(٢)</sup> . فالراوى التاريخي يجمع الحدث من سلسلة متفرقة من الوقائع لينتج المعنى المنشود . فالمرورية التاريخية ، في استخلاصها من الوقائع التاريخية شكل ذو مضمون ، تدر نتائج معرفية .

أسطورة الأندلس ، شفرة مزدوجة الدلالة ،

تنبه طارق على - بوصفه كاتب ينتمى بالمولد إلى دول الأطراف ومقيم حاليا في

---

Giambattista Vico. *The New Science*. (1744). Trans. Thomas Goddard Bergin (١)

& Max Harold Fisch. New York: Cornell UP, 1948

Victor Burgin. "Paranoiac Space". *Visualizing Theory*. Ed. Lucien Taylor. New (٢)

York: Routledge, 1994, 331.

دولة من دول المركز - تنبه إلى ازدواجية المعنى التي تلقى به ظلال شجرة الرمان .  
فأسطورة الأندلس تنطوى على ثنائية الفقد/الاستعادة ، فهي تجمع الدال ونقيضه .  
فالشرقيون يرثونها والغربيون يبتهلون لاستعادتها . وإن كانت رواية ظلال شجرة الرمان  
تدور أحداثها في القرن الخامس عشر ، فهي تثير كثير من التداعيات في الحاضر ، فيما  
يتعلق بالمواجهة الحالية بين المسيحية والإسلام ، تلك المواجهة التي تشتعل كلما سارت  
مجريات الأحداث نحو منعطف تاريخي .

وبالعودة إلى تلك المواجهة الأزلية ، لا يتوق المؤلف إلى تعريف الهوية الإسلامية  
في مواجهة الآخر المسيحي ، أو الكشف عن أسباب الحروب والوصول إلى نتائجها .  
فالروية لا تبحث عن أصول ولا تتوق للوصول إلى تعريف محدد يعمل على توضيح  
التباين بين هوية الأنا والآخر . ففي زمن السلم ، يصعب التفريق بين المسلمين  
والمسيحيين واليهود ، فهم يتعايشون معا ، ويتزاوجون ، ولا تنشط أسئلة الهوية إلا في  
أوقات الصراع السياسي الذي يعمل على محو الآخر وفرض مركزية الأنا .

ومن ثم ، فقد أزيحت بؤرة الصراع من المجال الطائفي لتبرز مراكز القوى الأخرى  
التي تحركه . فالنقد التاريخي هنا لا يستهدف مؤسسة طائفية أو عرقية أو طبقية بعينها ،  
بل يستهدف تعرية آليات السلطة . فهي آلية تخترق كافة أنشطة الحياة وعلى الرغم من  
ادعائها الامتثال بتعاليم جمعية سامية ، فهي تعمل على تصنيف الفرد وربطه بهوية أحادية  
مطلقة ، وتفرض عليه التسليم بها والامتثال لعرفها . فهي سلطة تعمل على إخضاع  
الفرد حتى يغدو ذات تابعة لا ذات فاعلة .

وإعادة قراءة الأسطورة تفي بحاجة ماسة في عصر تقدم به العلم ونمت فيه  
التكنولوجيا . لإعادة القراءة فيها تجديد للوعي وتوضيح كيفية اقتران الواقع الراهن  
بالتراث . فلا ينفرد التقدم العلمي برسم معالم العالم المعاصر ، بل تتدخل الروابط  
الإنسانية أيضا . فالاكتشافات العلمية قد تكون قد أزاحت النقاب عن عالم الطبيعة ،  
ولكنها لم تتوصل بعد لاكتشاف مغزى نشوء السلطة في المجتمع . فقد أدى التطور  
العلمي بدوره إلى إقامة سلطة جديدة ، سلطة العلم والمعرفة ، التي حطمت السلطات  
السياسية السالفة ، ولكنها تفتقد نسق أخلاقي متفق عليه يوجه التقدم العلمي . ومن  
ثم ، يفتقد التقدم العلمي إمكانية تحقيق الوحدة الجماعية التي أتاحها التراث عبر  
التاريخ .

وقد بين لنا ميشيل فوكو في دراساته كيفية تحول المعرفة إلى سلطة ، بل اقتران العلوم الطبيعية الحديثة بالسلطة الأبوية التي سادت البلدان الأوروبية منذ انتشار المسيحية<sup>(١)</sup> . كما ظلت الحداثة الغربية ترجع سبب التفوق الأوروبي إلى العقيدة المسيحية والتراث الإغريقي . فوفقا لسمير أمين تمثل الثقافة المركزية جزءا من البنية الثقافية الأوروبية منذ عصر النهضة إلى عصرنا الراهن<sup>(٢)</sup> . بل أن الفكر الماركسي قد دعم هذه المقولة ، حيث أرجع أنجلز التقدم الأوروبي إلى ارتباط التقدم الاقتصادي بالحركات الطائفية المسيحية<sup>(٣)</sup> .

تلك هي البنية السلطوية التي أفرزت المركزية الأوروبية . أما البنية السلطوية في المجتمعات الإسلامية فقد تناولها طارق علي في إطار تحليلي ورد في كتاباته السياسية ، التي تناولت الساحة العربية والإسلامية ، مثلما تضمنتها أعماله الإبداعية . ففي ظلال ، يستحضر طارق علي قراءاته للتراث الفلسفي العربي لبيان كيفية تأسيس البنية السلطوية في المجتمعات الإسلامية . ويتحقق ذلك في ظلال عبر محاورات ابن زيدون ، الذي انتهل المعرفة عن الفلاسفة المسلمين ، ويشير مرارا إلى ابن خلدون وأبي العلاء المعري ، فالسلطة في هذه المجتمعات تأتي بالعنف واستباحة كل ما يتأتى عنه . وهذا الخطاب يتفرد به البدو فهم يستحلون : « انتهاب ما في أيدي الناس لأن رزقهم في ظلال رماحهم »<sup>(٤)</sup> . والنظام الذي يتكرر في هذه المجتمعات هو إغارة البدو على الحضر بدعوى التصحيح الديني ، ولا يسفر عن ذلك سوى نهب الأموال وتراكم الثروات التي تفضي إلى الفساد والخرم . ويؤكد ابن خلدون أن قوة « العصبية » ، أي التضامن القبلي التي يحركها العامل الديني تدفع بتلك الغارات ، ويبيّن كيف تنهار تلك الدويلات في خلال مائة وعشرون عاما لأسباب نذكر بعضها :

واعلم أن أول ما يقع من آثار الهرم في الدولة انقسامها . وذلك أن الملك عندما

---

(١) Michel Foucault. "The Subject and Power". *Critical Inquiry*. 8 4(Summer) (١)

1982, 783.

(٢) سمير أمين ، بعض قضايا المستقبل ، بيروت : دار الفرابي ١٩٩٠ ، ١٥٨ .

(٣) راجع : Nicholas Hopkins, "Engels and Ibn Khaldun", *Alif*, 10 (1990)9-18.

(٤) عبد الرحمن ابن خلدون ، المقدمة ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، طبعة ثالثة ، ١٩٦٧ ،

يستفحل ويبلغ من أحوال الترف والنعيم إلى غايتها ، ويستبد صاحب الدولة بالمجد وينفرد به ، يأنف حينئذ عن المشاركة ، ويصير إلى قطع أسبابها ما استطاع ، بإهلاك من استراب به من ذوى قرابته المرشحين لمنصبه . ولا يزل أمره يعظم بتراجع نطاق الدولة ، حتى يقاسم الدولة ، أو يكاد ، (المقدمة ، ٥١٧) .

كما يصرح طارق على في كتاباته السياسية بأن « لم يشهد العالم الإسلامى أية ثروات برجوازية ، واستمر الأمر على هذا الحال إلى عصرنا الراهن . فالانتفاضات القومية محدودة الأهداف ولم تشهد أية ثروات تصحيح بالمعنى الشامل » . وقد أفضى ذلك إلى قيام بنية اجتماعية تحكمها ديكتاتوريات عسكرية ، وجماهير مغتصبة الحقوق ، وسيادة تقاليد القرية <sup>(١)</sup> .

فالسطة الرعوية في الغرب بدأت مع الكنيسة المسيحية وتبدلت أشكالها وتكيفت مع الثروات البرجوازية التي أفضت إلى قيام المجتمع المدني <sup>(٢)</sup> . أما المؤسسة الرعوية في المجتمعات الإسلامية فلم تبحث عن شكل جديد للقيادة في الأزمنة التي تولدت عنها أنساق جديدة من العلاقات الاقتصادية والاجتماعية ، <sup>(٣)</sup> لأن المهمشين سعوا إلى قلب الأوضاع بدلا من تغييرها . وخلاصة القول فالنزاع بين المسيحية والإسلام يكشف لنا عن تغاير أنساق السطة . وفي عصر استوعبنا فيه فوكو ، يجدر بنا :

بدلا من البحث عن الشكل الوحيد والنقطة المركزية اللذين قد تنحدر منهما كل أشكال السطة عن طريق الاستتباع ، أو النمو ، يجب أولا أن ندع هذه الأشكال تعبر عن قيمتها في تعدديتها واختلافها وتميزها ومعكوسيتها . أي دراستها أذن كموازنين قوى تتقاطع ويميل كل منها إلى الآخر وتتلاقى أو بالعكس تتعارض وتنزع إلى الالتقاء <sup>(٤)</sup> .

---

Can Pakistan Survive? 185,163.

(١)

(٢) ينبغي الإشارة هنا إلى دراسة عن علاقة فكرية بين المفكر الماركسي انجلز وابن خلدون ،

طرحها :

Nicholas Hopkins. "Engels and Ibn Khaldun". *Alif* 10 (1990) 9-18.

(٣) سمير أمين ، ١٥٥ .

(٤) دروس ميشيل فوكو (١٩٧٠ - ١٩٨٢) ، ترجمة محمد ميلاد ، الدار البيضاء : دار توبقال

للنشر ، ١٩٩٤ ، ٤٧ .

فالغرض من المروية ليس التمثيل التاريخي ، ولكنها إعادة لقراءة الأسطورة التي خلقها الخطاب السلطوي . والبعد عن التمثيل التاريخي يعفى المؤلف من الالتزام بدعاوى تسجيل الوقائع الفعلية . فهو يمزج بين الخيال والواقع ، وهذا المزج يأتي كفعل معارض لمزاعم الحقائق التاريخية المطلقة . فغاية السرد ليست استحضار الماضي بل استبيان كيفية أدائه في الحاضر . فالتفاصيل الحياتية ليست بمثابة منظومة مرجعية تتألف من صور وكلمات تجسد تاريخ الأندلس بوصفه زمن آخر ، بل تساعدنا التفاصيل على إحياء عالم متكامل لا يتعد عن حياتنا اليومية ، والآليات المستخدمة لإحياء الماضي تجسد طبقات من الوعي ، فهي تتكشف في إطار عام بالتركيز على مشاهد خاصة ، وتتجسد هذه المشاهد عبر التفاصيل الحياتية اليومية . والتحرك بين هذه المستويات المتداخلة ، يعمل على إحياء الماضي بإدراك طبقاته كافة . فالغرض ليس إحياء الماضي بالتمثيل التاريخي ، بل بالمشاركة في تخيله ، ذهنيا وحسيا لمعايشته في الحاضر . يترتب على ذلك تجاوز الشكل التصوري المجرد الذي يفضى إلى قيام الأسطورة ، ليمارس القارئ صناعة التاريخ .

وشجرة الرمان تعمل بوصفها مجاز مرسل يكنى عن الفردوس المفقود/المستعاد . والشجرة المورقة ينبئ حضورها عن غياب ، فهي تتضمن معكوسيتها في دلالتها ، وتتجلى لنا ظلال المعنى في أثناء تناوب المشاهد بين لقطات الفردوس ولقطات الجحيم ، بما تنطوي عليه من ازدواجية دلالية بحيث يشتمل المشهد الظاهري على نقيضه . والانتقال التبادلي بين الإطار الخارجي والمشاهد الداخلية يفضى إلى تولد ظلال المعنى عبر التفاصيل الحياتية ، فنعاود مراجعة الإطار العام بتلمس فسيفساء التفاصيل اليومية . فقراءة التاريخ تغدو دعوة للمشاركة في اللعبة ، وفضاء اللعبة يتشكل وفقا لقدرة القارئ على تحريك أجزائها . ولعبة الشطرنج التي يمارسها الجميع في الرواية تكنى عن ممارسة إنتاج التاريخ بقراءته .

والتنقل التبادلي بين الإطار التصوري والمشهد الخاص والتفاصيل العابرة ، يتطلب الاستعانة بالذاكرة الشعبية إلى جانب مخزون الذاكرة الوثائقية ، أي الاستعانة بالثقافة الشفاهية مثلما المكتوبة ، بوصفهما تجربتين لا يتكامل التراث الثقافي بانتقاء إحدهما دون الأخرى . فالشفاهي والكتابي ، والشعبي والرسمي يمثلان استمرارية في النسق

التاريخي يستحيل تجاوزه . فالإلغاء ينطوي على تمييز ، والتمييز يعمل على تغييب النقيض ، وافتقاد النقيض يدعو إلى خلق أسطورة أحادية الرؤية بدلا من الوعي بالتاريخ وإنتاج دلالاته في تعدديتها ومعكوسيتها . فنحن لسنا بصدد رواية تحتوي على منظور ثلاثي الأبعاد ، تتحرك فيه العين تباعا ، من مستوى إلى آخر ، بل البعد الواحد يحتوي على رؤى ثلاثية في تفاعلها البيئي .

والتفاعل المزجي للمستويات الثلاثة يتجلى في المشهد الافتتاحي ، مشهد حرق المخطوطات العربية في باب الرملة ، بعد ثمان سنوات من سقوط غرناطة . فمشهد الحريق يجسد الإطار التصوري للقمع الثقافي من قبل السلطة المضادة ، التي ترى في المحو وسيلة للبقاء . فالإطار العام يجسد أسطورة الفقد/الاستعادة حيث يظهر في المشهد النقيضين : القامع والمقموع . ولكن بقراءة التفاصيل المسرودة يتبين القارئ ازدواجية الدلالة ، فما ينطوي عليه المشهد غير ظاهره . فالجزع والاندحاش قد أصاب العسكريين : فالتفاصيل ، بدء بالمسلمين المندهمين ، وانتهاء بالعسكر المسيحيين المتعاطفين معهم ، واللذين أنقذوا بعض من الكتب في الخفاء - تلك التفاصيل تنطوي على ازدواجية الدلالة . فقد أفاق المسلمون بفعل ما ارتكبه المسيحيون من عنف ضدهم . أفاق المسلمون على الفردوس المفقود ، الفردوس الذي أخفى في طياته جحيم من الرخاء يشل القدرة على التفكير ، ومن ثم الوعي . فبينما يأتي الأسبان بجحيم أطفال ثمان قرون من الحضارة ، ربما جاء ذلك ليشعل جذوة الإرادة في أمة اعتادت الاستسلام والتسليم . فالتفاصيل بدورها تنطوي على مراوغة دلالية تومئ إلى الثنائية الكامنة في « شجرة الرمان » ، التي تقوم بدور أدائي وكنائي في آن ،

ولكن يجدر بنا تنسيق الدراسة وفقا لمنهج التأطير والتركيز والتفصيل ، لاستيعاب الدور الأدائي الذي تنطوي عليه قراءة التمثيل التاريخي .

### التأطير

يبدو ظاهريا أن الإطار العام ينطوي على معسكرين متضادين : المسيحي والإسلامي ، بوصفهما قوتين متنازعتين تفتقد إحداها السلطة ، وتستعيد الأخرى . ولكن يتبين القارئ أنه ليس بصدد ثنائيات متعارضة ، بل جماعتين تعرضتا للمواجهة إزاء موقف تاريخي يحتم اتخاذ قرارات حرجة . (ظلال ، ١٥) . فالجماعتان لا تمثل كل منهما كتلة متجانسة ، بل هناك تعدد واختلافات في كل كتلة ، فالكتلة الواحدة تنطوي

على معكوسيتها . ومن ثم ، فالمعسكر المسيحي والإسلامي يمثلان موازين قوى تتقاطع وتتلاقى ، وقد تنزع كل منها إلى الالتغاء .

وإن كانت المواجهة بين المسيحية والإسلام تبدو وكأنها تشكل الإطار العام للنزاع القائم ، يتبين للقارئ تباعا ، إن هذا الإنقسام الطائفي مصاحب لأسطورتى الفقد والاستعادة . فالفضاء الذى يشغل إطار المروية لا ينقسم إلى معسكرين متضادين ، بل تسكنه جماعات تتجانس وتتغاير فى إطار الطائفة الواحدة . فهناك جماعات متنوعة من الحضر والبدو ، المهمشين وأهل السلطة ، ذوى الثقافة المكتوبة وذوى الثقافة الشفهية ، الملوك القامعين والعامة المقموعة . وتظل تلك الجماعات فى تفاعل من شأنه إعادة تنسيق الإطار العام وفقا للتأويل الجارى أثناء القراءة . فجماعة بنى هديل لا تنفصل عن الجماعة المسيحية المغيرة ، حيث ترتبط مع كثير من أفرادها بصلات قرابة وصداقة وعمل . ومثلما يتابعها القارئ فى حياتها اليومية ، وعلاقاتها الحميمة ، يتابعها أيضا فى المدار الأكثر اتساعا ، أى فى علاقاتها بالمجتمع الأندلسى بكافة طوائفه وأجناسه . وكانت أسرة بنى هديل قد أسست القرية التى تقيم بها ، وتعد نموذجا للمؤسسة الرعوية . ولكن تختلف أسرة عمر بن هديل عن باقى أفراد الأسرة ، لأن عمر ، رب الأسرة ، لا يمارس سلطة السيادة بالقمع ، بل بموجب الفضائل التقليدية ، المتمسكة بالحكمة والعدل والكرم واحترام القوانين الإلهية والعادات الإنسانية ، فهو محب لأسرته وجماعته ، يمنح حقوق الابن الأصغر مثلما الأكبر ، ويحول لابنتيه حق اختيار شريك الحياة ، بل يقبل تزويج ابنته هند لحبيبتها الذى لا يتناسب معها فى المكانة الاجتماعية . وهو كريم الأخلاق يفسح مكانا للجميع فى بيته ، مثلما فى قلبه ، وفى لحظة الفجيرة استضاف القرية للاختباء فى داره عند نزوح جيوش الأسبان . كما يحترم الأديان ويستقبل فى داره كافة الطوائف إما لصلة القرابة أو العمل ، ولا تختلف عنه زوجته فى ذلك ، حتى أن تفتحها يجلب لها انتقاد المتزمتين من أمثال الآمة التى تعمل لديهم . فهى تراها تفرط فى تدليل ابنتها ، وتفرط فى إكرام الفلاحين العاملين فى القرية ، كما تفرط فى التساهل مع الخدم ، وتتغاضى عن زلاتهم ، ولا تبالى لممارستهم للطقوس الدينية .

وتعترض آمة على هذا المسلك وتفصح عن اعتراضها للسيد ، فهى ترجع محنة الإسلام فى الأندلس لمثل تلك الهفوات ، (ظلال ، ١٦) .

فالموقف هنا يطرح بديل لمفهوم الراعى بخطابه السلطوى ، حيث يتعامل عمر مع جماعته فى قرية بنى هديل بمفهوم العشيرة ( ما قبل الحضارات ) ، التى تسودها الروح الجماعية ، <sup>(١)</sup> لا مفهوم القبلية العصبوية الساعية للهيمنة . فأسرته لا تتبع البنية المؤسسية ، وأسلوب حياته يتخذ موقفا معارضا إزاء السلطة الرعوية التى تسيدت الأندلس ، والسلطة الرعوية التى ارتدت إليها السلطة الأسبانية . وتطرح ممارساته بديلا للنظام الأسرى السائد ، يجوز تشبيهه بعهد ما قبل السقوط (أى الخروج من الجنة) ، عهد ما قبل المدنية ، أو ما قبل مرحلة المرأة ، المرحلة التى يتوق إليها البشر حيث يشكل الكل والجزءا كيان متكامل ، دون سبغ نظامه الأسرى البديل بملامح الطوباوية . فأسرة عمر تجمع بين النظام العشائرى الذى تتفق فيه مصلحة الفرد ومصلحة الجماعة . فتتجلى فى معاملات عمر الأسرية والجماعية روح التضامن المفتقدة فى المؤسسة الرعوية السائدة آنذاك . وتتمثل فيها الأسرة الخلية التى لا تتناقض والجماعة العشائرية ، وربما تشكل رؤية مستقبلية لكيفية التعاون بين الأسرة النواة والجماعة ، فهى تحافظ على استمرارية الأسرة كنسق اجتماعى متقدم على الجماعة العشائرية دون أن يتنافى معها .

واحتضار هذه الأسرة فى أثناء الغزو الأسباني ، لا يعلن عن نهاية ، بل عن بدء مفقود ، بدء يعلن عن حضوره فى غيابه ، فى افتقاده . فالافتقاد هنا هو الحضور الفاعل الذى يمد القارئ ويستمد منه فاعلية الأداء ، مما يقيم مفهوم جديد للقوة ، لا تتمركز فى سلطة واحدة ، سلطة الأسطورة بوصفها نص متكامل ، بل تتولد عن التفاعل المشترك بين القارئ والتمثيل الثقافى الذى تمتزج فيه الرؤى ، مما يتطلب منه المشاركة فى تفسيره . وبتفكيك القوة الأحادية للمركز ، قوة الأسطورة ، تغدو قراءة التاريخ قراءة أدائية ، تتعدد بها مستويات الرؤية ، وتتولد عنها الأطر ، ويتحول القراء بموجبه إلى ذوات فاعلة لا أتباع خاضعة . والحضور الفاعل يتأتى عن قراءة التاريخ الغائب .

---

(١) يأتى استخدم مصطلح « العشيرة » هنا وفقا للسياق الماركسى خاصة عند أنجلز فى كتابه:

*The Origin of the Family, Private Property and the State.* Moscow: Progress

Publishers, 1948, 1968. وما زال الماركسيون يستخدمون المصطلح ، على سبيل المثال راجع :

Aijaz Ahmad. *In Theory.* London: Verso, 1994.

التفاصيل التي تفتقدها الموائيق الرسمية للتاريخ الرسمي الذي دونه المؤرخون ، ليحفلوا بأعجاد الحروب وانتصارات الحكام ، انتصارات أسفرت عن ضياع فاعلية اللامركز ، والوقوع تحت هيمنة المركز .

وتتناقض هذه السلطة اللامركزية التي تتجلى في أسرة عمر والسلطة الرعوية التي يتمثلها حكام الأندلس المسلمون ، وتتماثل مع السلطة اللامركزية التي تخللت الكنيسة في أول عهدها ، حينما بدأت الانتشار من القاع بين جموع العامة . وفي حديثه إلى عمر ، يقول له ميغيل ، عمه :

أفلح المسيحيون في اختراق مسام الدولة الرومانية ، فقد اضطروا للعمل في الظل ، وحينما كتب لهم النصر ، كانوا قد حققوا تضامن جماعى هائل ، ألف بين شعوبهم ، أما في حالتنا . فقد استخدمنا السلاح في فتح الأمم الأخرى . وعلى الرغم من مكوثنا في الأندلس سبعمائة سنة ، عجزنا عن تحقيق شئ يذكر . فعلينا ألا نلقى باللوم كله على المسيحيين ، يا عمر ، فنحن مشاركون في الخطأ ، وهو نابع عن تكويننا ، (ظلال ، ٢٠) .

وهزيمة عائلة بنو هديل انتهت على أيدي الأسبان ، ولكنها لم تبدأ بهم ، ففي هزيمتهم تتجلى الأزمة التي تعرض لها النظام الرعوى الذى أضاف إلى خطابه السلطوى النزعة الطائفية بمفاهيمها النخبوية كإستراتيجية جديدة للقمع . والنموذج البديل الذى طرحه عمر وأسرته ، والذي يتيح حرية التعبير لا يلقى ترحيبا من المتشددى من أمثال آمة ، التى تخول لها حرية التعبير المتاحة لها من قبل السيد ، الحق فى قمع الآخرين . وهى من ثم ، تمثل السلطة الرعوية فى معكوسيتها - أى سلطة المقموعين ، ففي وجود خطاب سلطوى سائد ، لا يتاح للجماعة استقبال الحرية وأدائها ، حيث يكبح الخطاب السلطوى الوعى النقدى والأداء النقضى . وفى حالة آمة ، فهى تمارس الخطاب السلطوى السائد ، وكأنها تدعمه ، ومن ثم ، توقع القمع على نفسها .

تلك السلطة الرعوية ، كان عليها مواجهة إدراك جديد للتاريخ ، جلبته أسس معرفية جديدة . فالتطور التاريخى كان قد استعاض عن السلطة الرعوية بنظام الدولة . وقد حسم الصراع بضعف السلطة الرعوية ، بسلبياتها القبلية والطائفية المتصارعة ، مثلما يتجلى فى ظلال فى صراع الملوك العرب واستدعاء البربر من المغرب العربى للقتال فيما بينهم ، عاجزين عن التآلف بما يعضد من مكانتهم بين ذويهم - أولا - ثم بين

الأمم الأخرى . فالصراع على البقاء يتطلب قيام دولة بما يتضمنه ذلك من ديناميكية القوى الجمعية . هذا ما أدركه المجتمع الأوروبي في عصر النهضة . وتحقق ذلك حينما ابتعد الأوروبيون عن فكرة الحاكم العادل وفضيلة بطل ماكيافيللي ، <sup>(١)</sup> وتوجهوا نحو المصلحة العليا من المعرفة السياسية والتكنولوجيا السياسية ، مما ترتب عليه بروز تكنولوجيا عسكرية ، تعمل على تأمين وتطوير قوى الدولة ، ولكنها أدت في النهاية إلى نكوصها حيث عكست هدف الدولة الرئيسي ، فبدلاً من تحرير الجماعة ، عملت على تسخيرها .

فالمسيحية التي بدأت من البنية التحتية في مقابر روما ، وظفت لتشكيل نظم من التحالفات أقامت بموجبها تنظيم عسكري يعمل على تدعيم الدولة لا بوصفها جماعة من البشر ، بل قطيع من الكائنات الحية . فالدولة انتكست إلى علاقات خضوع ، فلم تنتج ذوات فاعلة بل أتباعا . وعليه ، ارتدت الدولة الأسبانية إلى السلطة الرعوية ، حيث « أراد خيمينيث أن يكون هناك قطيع واحد خلف راع واحد لمجابهة الأعاصير التي تهب من العالم الجديد » . (ظلال ، ٦٥) . ولم يكثر خيمينيث إلى ضرورة وجود المسلمين واليهود في المجتمع الأسباني ، حتى حينما نبهه السيد مندوثا إلى ذلك قائلاً : « في تواجد الطوائف الأخرى في الأندلس ما دفع المسيحيون للتآلف » . (ظلال ، ٦٥) . ورفض خيمينيث الأخذ بمبدأ الحوار الذي أتاحتها المؤسسة الأسبانية ، كما جاء في ظلال . وكان أحد رؤساء الأساقفة ، ويدعى تالافيرا ، قد تعلم العربية ، وترجم الإنجيل إليها ، وتمكن من اكتساب بعض المسلمين إلى صفه . (ظلال ، ٢٠٢) . ولكن خيمينيث لم يقنع بالعدد القليل الذي أعتنق المسيحية ، ورفض الحوار على الإطلاق ، خاصة بعد إحدى المناظرات الفقهية ، التي تصدى فيها أحد القضاة المسلمين لأطروحة عذرية السيدة العذراء ، مما أقنع خيمينيث بضرورة إبادة الثقافة الأخرى . لم يدر خيمينيث أنه بحرق متن الثقافة الأندلسية قد « وضع الفأس في الشجرة التي استظل بها الجميع » . مما أفضى إلى تدمير مستقبل شبه الجزيرة » ، (ظلال ٦٦) . فأسطورة الاستعادة ، استعادة الفردوس المفقود الذي ظل الأوروبيون يفاخرون به ، تنطوى على فقد يؤكد ازدواجية « شجرة الرمان » ، بظلالها المراوغة .

---

(١) دروس فوكو ، ٥٤ .

ومن جهة أخرى ، كشفت لحظة المواجهة مع الآخر ضرورة مواجهة الذات . فالزمن لم يغدو في صف المسلمين (ظلال ، ١٨) . فلقد تخلى عنهم السلطان أبو عبد الله الذي سلم غرناطة للملكة إيزابيلا وأعوانها ، ولم يكن بوسع سوى البكاء عليها ، فارضا على قومه هزيمة لم يرتضوها . فلاح سؤال الهوية بوصفه آلية دفاعية عن الخصوصية الثقافية التي باتت معرضة للفناء ، بعد أن حرق ثمار جهودهم العلمية الرامية لتحقيق ثقافة عالمية ، تعاونت طوائف متعددة وأجناس متغايرة في تحقيقها . وتلخص زبيدة - زوجة عمر - ذلك في قولها :

يحتشد تاريخ الإسلام بصعود وسقوط الولايات . فلجنة الصحراء تطارد المسلمين لتشتتهم ، ليظلوا كالبندوب في حال من الترحال الدائم ، رهن لصفعات القدر . فالإسلام إما أن يغدو عالميا أو لا يكون ، (ظلال ، ١٩) .

ويتجلى للقارئ تباعا ، أن الإطار العام للمروية إطار توليدي وليس توصيفي ، فعمومية الإطار لا تكسبه صفة المطلق ، بل تشهد بإمكاناته في تجاوز كوة الرؤية حينما تتسلط على أحد المشاهد لتولد عنه تصورات عديدة . ويأدراك تولد العام عن الخاص وكيفية تجاوزه إياه ، يتسنى تعيين العالمية عبر اكتشاف المعايير القيمة التي تتجاوز التفسير الطائفي المحدود ، والرؤية المحلية .

### التركيز

ليست هناك حدود فاصلة بين الإطار التصوري العام والمشاهد بتفاصيلها الحياتية . فنحن لسنا بصدد رواية تقليدية ثلاثية الأبعاد ، يسهل تأمل إحدى العناصر بمعزل عن الأخرى ، ولكننا بصدد تركيب مزجي يعتمد تقنية تمازج بين العناصر . فالمشاهد التي تتناوب تأتي في علاقة تفاعل لا مجرد تجاوز ، حتى يعيد القارئ صياغتها في تركيب جديد ، يفضي إلى إطار تصوري مطلق الآفاق . والانتقال التبادلي بين الإطار التصوري العام والحياة الخاصة يتحقق بفعل تناقل المرويات المتعددة . فهناك طبقات من السرد تتجلى لنا فيها العلاقة بين التاريخ والحكى ، أى الثقافة الرسمية والشعبية ، أو المدونة والشفاهية . وتلك العلاقة بدورها ، تفجر علاقة أخرى بين التاريخ الجمعي والفردى ، فالذاكرة الجمعية ليست مقصورة على ثقافة دون الأخرى . فالحكى الشفاهى لعب دوره أيضا ، في تناقل المسرودات وتخليد البطولات حتى غدت أساطير . كما

لا يوجد تمايز بين الثقافتين : الكتابية والشفاهية ، بل تنحى الثقافتين للالتقاء والالتقاء ، في آن .

وبينما تتعدد المرويات عبر النص ، فأطولها هي مرويات آمة ، الخادمة ، وابن زيدون ، ابن إحدى الخادومات الذى انتهل العلم حتى صار معلما ، ويعيش حياة متقشفة فى مغارة بالجل ، ثم مروية زهرة ، عمة عمر العائدة من الماريستان الذى أودعت فيه بعد علاقة حب مع ابن زيدون ، أصابها الإحباط للتفاوت الطبقي بينهما ، ولا تأتى مروياتهم بوصفها حقائق قاطعة ، بل بوصفها جزءا من مجموعة من المرويات والوثائق والحوارات ، التى تشكل متحد فى المنتج الثقافى . وعلى الرغم من انتماء ابن زيدون وآمة لطبقة المهمشين ، تتباين روايتهما للوقائع فى التصور العام . فتركز مسرودات stories آمة على أسرة بنى هديل ، وتاريخ ملوك الأندلس ، وكلها مسرودات يختلط فيها التاريخ بالأسطورة ، حتى غدت تلك الأساطير تشكل جزءا من التراث العقائدى الذى لا يقبل الجدل . وتتفق مسرودتها فى توجهها العام للتراث الذى لا يميز بين الثابت والمتحول ، تتفق مع توجهات بعض أئمة المساجد ، الذين لا يملكون سوى الإشادة بأجداد الماضى ، وكأنها حقيقة أبدية تتلازم والعقائد . (ظلال ، ١٠٥) . فالتصور العام يبلور المسرودة ، مثلما تعمل المسرودة على تأكيد التصور العام .

ولا توجد قطيعة بين المسرودات ، فهى تتداخل ، وتتقاطع ، تتجه نحو الالتقاء أو الإلتقاء . فحينما يهم ابن زيدون برواية سيرته الذاتية لزهير ، يستوقفه الأخير قائلا : « واثق أنت بأنك تروى سيرتك الذاتية؟ يبدو لى أنها لا تختلف عن سيرتى أنا . فقد نشأت على تلك الصور الوهمية التى تروى عن جدى الأكبر » ، (ظلال ، ٣٥) ، وتختلف مروية ابن زيدون عن أساطير آمة وأمثالها ، فمروياته تعمل على التشكيك فى بديهيّات الأصول والجذور ونقاء السلالة ، فتكشف مروية ابن زيدون تشعب سلالة بنو هديل فى أفرع أخرى تنتسب للعامة لا إلى الأشراف . فيروى ابن زيدون أنه مجهول الأب على الرغم من أن اسمه ينتسب إلى بستانى كان يعمل لدى ابن فريد . وهناك شك فى أنه ينتسب إلى ابن فريد ، الذى لم يكن يمتنع عن أية امرأة يشتهيها . كما ينتسب إليه ابن حسد اليهودى أيضا . فهو ابنه من يهودية جميلة رآها تسبح فى النهر ، فجامعها على الفور . والتشكيك فى نقاء دم العائلة ، فيه تشكيك فى الأخذ بالمطلقات

التاريخية برمتها ، خاصة مزاعم نقاء الدم التي تمسك بها البعض . وفي كشف ابن زيدون لبعض خبايا الأسرة ، مثل سبب هروب زهرة لقرطبة ، واعتناق ميغيل - أخوها - للمسيحية حين اكتشاف حمل والدته منه سفاحا بعد موت أبيه ، ثم موتها المفاجئ ، ففي كشف هذه الأمور ما يبدد أساطير البطولة والشرف ونقاء الدم التي تروى عن أسرة آل هديل .

ثم تأتي مروية زهرة ، العمة التي تركت الدار بعد إحباط زواجها من ابن زيدون ، حبسها ، فهي ابنة سيد الدار ، وهو ابن خادمة السيد . ومروية زهرة تكشف قدرة ابن زيدون على تحرير نفسه وتكيليها في آن . فقد علم نفسه حتى صار معلما كما علم زهرة . وحرر نفسه من جهله وحرر زهرة من عقدة فقدان الأب ( وهو ابن فريد الذي تزوج من خادمة مسيحية وأنصرف عن ابنته ) . عوضها ابن زيدون عن ذلك ، بتشجيعها على كتابة الشعر الذي مارسه بجدارة . إلا إنه لم يواصل المقاومة ، حينما وصل الأمر مرحلة يتوجب فيها تحدى كبير العائلة ، فتخاذل أمام تهديده واستسلم لشعوره بالدونية . أما زهرة فتستمر في المقاومة ، وتترك الدار دفاعا عن حريتها ، وتتجه لقرطبة . وفي محاولة منها لإنهاء حبسها للرجل الذي تخاذل عند المواجهة بضرورة الحسم ، تقيم زهرة علاقات غير شرعية مع العديد من الرجال ، مما أودى بها إلى الماريستان . فالخطاب الخارج عن إطار المؤسسة عادة ما يعاقب بالإقصاء في الماريستان ، هكذا حدثنا فوكو<sup>(١)</sup> . فاختيارات زهرة تنتمي إلى خطاب مغاير لخطاب المؤسسة ، فقد حررت زهرة نفسها ، أولا بالشعر - وليد التواصل - ولكنها حينما أخفقت في التواصل ، فيما بعد ، سعت إلى الحرية بالجنس ، دون التواصل في علاقاتها ، وكأنها سعت لإلغاء حريتها بتبديدها . فالحرية لدى فوكو ، هي العامل الوجودي لسيادة الأخلاق ، فالأخلاق هي ممارسة الحرية عن وعي<sup>(٢)</sup> . وتسرد زهرة مرويتها حين عودتها إلى دار آل هديل ، في هذه اللحظة التاريخية لتوضح العلاقة بين القمع الأسرى والتفكك الاجتماعي المؤدى للهزيمة . فبمزج مروية زهرة بالمرويات الأخرى ، تتجلى

---

"Madness: The Absence of Work", *Critical Inquiry*. 21 2(Winter) 1995, 290-98. (١)

Foucault. "The Ethic of Care for the Self as a Practice of Freedom". *The Final* (٢)

Foucault. Eds. James Bernauer & David Rasmussen. Cambridge: MIT Press, 1987, 4.

للقارئ العلاقة بين الخاص والعام ، الوجودى والسياسى ، مما يترتب عليه القيام بدور أدائى عند قراءة التاريخ بحيث يستخدم مخزون الذاكرة للإفادة فى الرؤية المستقبلية .

وفى عودة زهرة ، وفى استعادتها للماضى عبر الذاكرة الفردية ، ما يتيح إمكانيات للمستقبل . فعودتها تأتى بنتيجة إيجابية لهند ، ابنة عمر . فهند ارتبطت عاطفيا بابن داود المصرى ، رجل العلم الأزهرى وحفيد ابن خلدون ، الذى لا يمتلك سوى علمه . فهناك التقاء بين علاقته الحب ، والتغاء . فهند وعمتها تتصديان للقيم الذكورية السائدة التى تحول حق الاختيار للرجل دون المرأة . وبينما يكون نصيب العمه الماريستان ، لتخاذل حبيبها ، توفق هند فى مسعاها بمساعدة العمه ، لتوسطها لدى أهلها من جهة ، وبمؤازرتها معنويا ، من جهة أخرى . هذا الدعم المعنوى ، الذى تحوز عليه هند ، يجعلها بدورها تساعد حبيبها فى التغلب على ترددده فى الاقتراب منها ، فهى أول امرأة فى حياته ، ولم يسبقها سوى علاقة أخرى مع صديق له ، جمعهما وفاق فكرى ، استتبعه وفاق جسدى . وإن كان ابن زيدون ( حبيب العمه ) قد احتفى فى المغارة خوفا من تهديد ابن فريد بتخصيته ( وبذلك خصا نفسه بنفسه ) ، فلم يهرب ابن داود المصرى من مصارحة والد هند بالعلاقة المثلية التى خاضها فيما مضى . وفى علاقة هند بابن داود إعادة تعريف للذكورة ، فلا تتجلى فى السياق بوصفها القوة المطلقة ، فالمطلق ينطوى على معكوسيته ، ومن ثم ، فالقوة الذكورية تنطوى على ضعف والذكورة كتوجه أحادى ينجم عنها ضعف . أما فى تلازم الذكورة والأنوثة ما يفضى إلى قوة فعالة نتيجة للتفاعل المشترك بينهما .

هذا التفاعل المشترك فى علاقة هند الجنسية بابن داود ، يتناقض وعلاقات أخيها الجنسية بغوانى الأندلس . فزهير - أخيها - يكنى بالفحل ، لا لإتقانه ركوب الخيل ، بل لمهارته فى التفرير بفتيات الأندلس . إضافة إلى ذلك ، فهو يتوهم بأن الفتيات يستسلمن له بإرادتهن ، غير مدرك أنه لا يستخدم معهن القوة ، لأنهن يستسلمن إليه بموجب حقه الطبيعى فى إخضاع الجميع ، فالكمل تحت طوعه . ( ظلال ، ٣٣ ) . فعلاقاته الجنسية لا تقوم على تفاعل مشترك ، بل تؤكد خطاب السيادة الذى تسرب لكافة الممارسات الاجتماعية ليغدو أمرا طبيعيا . وعلاقة الرجل بالمرأة هى الخطوة الأولى لتعرف الأنا على الآخر ، فكيفية التعرف على الآخر لا تتحقق بالفكر وحده ، ولكنها تتكامل بعلاقة الجسد . فإن كانت العلاقة الجسدية قمعية ، فيترتب على ذلك تطبيع العلاقات القمعية بين أفراد الجماعة ، وما هو مفروض بفعل الثقافة يغدو

طبيعيا . بلغة أخرى - كل ما يبدأ من التفاصيل الحياتية ينتهى بتصورات عامة ، وإن كان على القارئ الوصول إلى معايير قيمة عالمية ، فعليه بتفكيك التفاصيل الواردة في المسرودات .

والتنقل بين المرويات المختلفة لا يتم بتتابع السرد ، حيث تعتمد كل مروية إلى إلغاء سابقتها ، بل يتم التنقل بتفكيك التفاصيل وإعادة تركيبها ، مما يفضى إلى إقامة علاقات تفاعل بين الأجزاء . فالحكى لا ينشد الإسناد ، ولكن تنقل المنظور يعمل على تفكيك « آلاف المسرودات المتناقلة في غرناطة » . (ظلال ، ٥١) . فبينما تدعم آمة الأسطورة ، يشكك ابن زيدون في أصالتها ، كما تستعيد زهرة من الذاكرة ما في تاريخ العائلة من آثام ، مما يفضى إلى رؤية أكثر وضوحا بالإمكانات المتوفرة في المستقبل .

ويعمل هذا التفاوت بين المسرودات على إبراز التناقض بين الذاكرة الجمعية والذاكرة الخاصة ، التى تتميز بالحسية . فالذاكرة الجمعية تنتظم وفقا لأنساق دلالية ، وإن كان الجانب الحسى فيها محدود . ويذهب فترس بأن الذاكرة الجمعية : « مركبة من مجموعة من الصور المرئية ، والمشاهد والشعارات وأبيات من الشعر والمجردات ، إلخ »<sup>(١)</sup> . وهى فى ذلك تتفق والذاكرة الفردية ، ولكنها تختلف عنها فى أنها تميل إلى أن تكون أكثر تجريدا ، لتغدو مجموعة من التصورات . وهذا أمر طبيعى ، فتناقل الصور من الذاكرة يحتم تبسيطها وتيسيرها وفقا لإمكانات الإدراك لدى الجماعة ، وعليه ، يتم تبسيط الصورة من كافة تراكيبيها ، أما الذاكرة الفردية ، فهى صعبة التناقل لكونها مفعمة بالأحاسيس البصرية والسمعية ، وما يتصل بحاسة اللمس والشم والمذاق ، وهذا لا يعنى تباين الذاكرتين ، الجمعية والفردية . فتظل الذاكرة الجمعية تحتزن رصيد حسى ، حتى فى رصدتها للتجارب فى إطار تصورى يتسم بالعمومية . والمرويات المتعددة ، بعضها يستعين بالذاكرة الجمعية ، والآخر يعتمد على الذاكرة الفردية . فالآلية المستخدمة هى التنقل بين الفردى والجماعى ، الحسى والتصورى ، مما يعمل على تنقيح التراث - الذى ينتمى للذاكرة الجمعية - من تصورات الأسطورية ، بتقديم آفاق مغايرة من التجربة الواحدة .

وتظل المسرودات مفتوحة بلا نهاية . فهى تثير تساؤلات دون إجابات ، فلم

تحدد هوية ابن زيدون ، والسبب في موت أسماء والدته ميجيل ، وسبب اعتناقه للمسيحية بعد موتها . كذلك تظل هوية ابن حنيف - رجل دين من إشبيلية - مجهول النسب ، ويقال أن أمه حملته سفاحا من والدها . (ظلال ، ١٣٩) . فالذاكرة الجمعية تستعيد ظروف وردت في سياقات مغايرة ، يصعب استدعاءها ، فتغدو صور الذاكرة بلا سياق ، حتى يصعب التمييز بين ما هو حقيقى وما هو من فعل التخيل . وقد تلعب المؤسسات السلطوية على إعادة ترتيب مخزون الذاكرة بما يدعم المشروع السياسى المطروح . فالمرورية لا تعطى تمثيلا للواقعة ، بل تقوم بتأويلها وفقا لتوجهات الراوى . فاستدعاء الذاكرة ليس فعل استرجاعى ، بل هو مشروع مستقبلى أيضا ، يشارك القارئ فى صياغته . فذاكرة التاريخ توفر منظور جديد لإعادة تقييم الحاضر حتى يتسنى التنبؤ بالمستقبل .

### تفكيك الحاضر وإعادة تعريف الهوية بوصفها كيان متحرك

تفاوتت المرويات ، وضلت الأنساب ، وتفككت أساطير المجد الخالص ، والماضى الذهبى . والتفكيك ليس الغرض منه الوصول إلى نتيجة عبثية تفضى للتسليم بالاحتمية التاريخية ، بل إعادة صياغة الماضى فى الواقع الحاضر ، دون الالتزام بسياج فكرى ، أو طائفى أو طبقي ، لتجاوز الأطر والحدود التى دعمتها الأساطير حتى صاغت أفق محدود يشل الحركة . وفى تفكيك أسطورة المجد الأزلى القائم على الاعتقاد بنقاء الهوية ، أثره فى صياغة مفهوم مغاير للهوية . فالهوية لا تتحدد بالمزاعم والأساطير التى تسبغ عليها صفة أحادية . فالمرويات المتداخلة والأنساب المتشابكة تبين مدى احتواء الأنا فى الآخر ، وصعوبة وجود عائلات تنتمى لطائفة واحدة . فالتفاصيل الحياتية بينت أن مزاعم نقاء الدم هى بفعل التخيل . فالتعارض ليس قائم فى ثنائية المسلم والمسيحى ، قدر ما هو قائم بين المتمسكين بثبوت الهوية ، من أمثال خيمينيث رئيس الأساقفة - الذى يزعم بنقاء دمه بينما هناك شكوك فى أنه شقيق ابن حسد اليهودى ، وهو من سلالة ابن فريد المسلمة - والمتفاعلين مع الهوية بوصفها صفة متغيرة ، من أمثال ابن داود المصرى . فهو لا يأبه بتفكيك ابن زيدون فى نسبه لابن خلدون ، حيث يؤكد ابن زيدون غرق عائلة ابن خلدون فى كارثة بحرية . (ويجييه ابن داود على ذلك بأن جده كان قد عاشر جدته بعد هذا الحادث) . (ظلال ، ١٢٧) . فثنائية المسلم والمسيحى تتلاشى لتتجلى ثنائية الهوية الثابتة والمتحركة .

تلك الهوية المتحركة التي يتسم بها من يعيشون في وضع بينى تختلف عن الهوية المتبدلة التي يتسم بها البدو . فهناك اختلاف بين الوضع البينى الذي يعيشه ابن داود المتنقل بين معاقل البحث في القاهرة وغرناطة وفاس ، وأخلاقيات البدو الرحل المتمثلة في سلوك التجار . ويتجلى ذلك في شخصية هشام ابن عم عمر الذي بدأ حياته العملية مستشار اقتصادى للسلطان في الحمراء ، وكون ثروته الخاصة من جراء ذلك . لم يتردد هشام في اعتناق المسيحية حينما خلق حوله الخطر ، وقد اتخذ قراره هذا بنفس الدافع الذي حثه منذ ثلاثين عاما على استثمار كل ما يملك في صفقة قماش من سمرقند ، مما ترتب عليه تضاعف رأسماله ثلاثة أضعاف . (ظلال ، ٧٩) . وقد اعترض أهل هشام على الحرفة التي اختارها آنذاك ، حيث رأوا في ذلك انتقاصا من قدر العائلة . فهم يفاخرون بانتسابهم إلى شعراء ، وفلاسفة ، ورجال دولة ، ومحاربين ، بل فنانيين أيضا . أما أن يحط أحد من بنى فريد من قدره ليفاوض التجار ، ويساوم البائعين ، فعدوا ذلك الكفر بعينه . (ظلال ، ٩٠) . وكان اعتراض عمر على هشام لاعتناقه المسيحية دون رغبة حقيقية في ذلك ، فتغيير العقيدة بما يتلاءم واحتياجات السوق فيه انتفاء لأخلاقيات التداول ، وفقدان تام للهوية .

هذا التباين بين الهوية المتحركة والأخرى المتبدلة يبين أن التعارض ليس بين المسلم والمسيحي ، بل قد يكون التعارض كامن بين أفراد الطائفة الواحدة ، ومن ثم ، فيتحول مكمّن النزاع من المستوى الطائفي إلى المستوى المدنى ، بل أن الموروث العربى قد أشار إلى هذه الثنائية في الهوية<sup>(١)</sup> ، كما نتيينها في المقدمة لابن خلدون ، فهو يميز بين أهل البدو وأهل الحضر :

انظر ما ملكوه وتغلبوا عليه من الأوطان من لدن الخليفة كيف تقوض عمرانه ، وأقفر ساكنه ، وبدلت الأرض من غير الأرض . بعد أن كان ما بين السودان والبحر الرومى كله عمراناً ، تشهد بذلك لآثار العمران فيه من معالم وتمائيل البناء وشواهد القرى والمدن<sup>(٢)</sup> .

---

(١) محمد جابر الأنصاري، تجديد النهضة باكتشاف الذات ونقدها . بيروت : المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ١٩٩٢ . في الكتاب فصول عن الحياة الرعوية، ونظرة تطبيقية في المقدمة، وابن خلدون، ١٢٠ - ١٣٦ .

(٢) المقدمة ، ٢٦٥ .

ويؤكد ابن زيدون لزهير ، إن كانت معظم العائلات العربية تنتمي للبدو ، ومن بينهم بنى هديل ، فقد كان ترحالهم بقصد الاستقرار في المدن وتأسيسها . (ظلال ، ٩٠) . ويفضح ابن زيدون ما أخفقت السياسة العشوائية للبدو في تحقيقه ، فهو يرجع إخفاقهم في بناء المدينة بوصفها مؤسسة مدنية ، مما أعجزهم عن الحفاظ على الاستمرارية لمالكهم ، فالمدن ذات أهمية سياسية تفتقدها القرى التي أسسها البدو . ففي القرى تنتج الحرائر ، أما في المدن فهم يتتجون السلطة . ( ظلال ، ٩١ ) .

والرواية تحيي تراث ابن خلدون بوصفه الأساس للمشروع المستقبلي المرهون برؤية صحيحة للماضي . فابن داود لا يكتفى بأنه حفيد ابن خلدون ، فهو لا يفاخر ويتفاخر ، ولا هو يبحث عن ميراثه المادي ليتعيش على ريعه ، بل يسعى لإحياء الميراث الثقافي لإثراء هويته ، « ليس الرجل من قال كان أبى ، بل من قال ها أنا ذا » ، (ظلال ، ١٥٢) . فرحلة ابن داود المعرفية مجاز مرسل يكنى عن رحلة البحث في التاريخ عن ما هو جدير بتعميق الوعي بالحاضر ، مما يفضي إلى تحريك تعريف الهوية ، وعدم الاكتراث بالأصول (موت الأب) ، وعدم التمسك بأرض المنشأ يترتب عليه فتح الحدود للتنقل عبر مواطن المعرفة في فضاء الثقافة ، فهو اختيار لمنهج الصيرورة المتحركة لا الكينونة الدائمة . وفي التنقل بين الماضي والحاضر ، الأنا والآخر ، تغدو الهوية فاعل ومفعول به ، تتشكل بالتفاعل الذاتى بين الأنا الحاضرة والأنا الموروثة ، بالتجربة الحياتية والإطار السردى الذى تحيكه الجماعة . هذا التفاعل المتبادل الثنائى الحركة فى التفاصيل الحياتية ، يتواز مع التفاعل الثنائى الحركة بين الإطار العام للمروية والمشاهد التى يتم التركيز عليها . ويتجلى عبر هذا التفاعل الحوار القائم بين الفردى والجمعى .

فالحوار بين الجمعى والفردى تتحقق بموجبه المدينة - أساس الدولة الحديثة . والمدينة بدورها تحمل فى طياتها ثنائية التمدين وما قبل التمدين . فمن ثم ، لا تعد القرية نقيض المدينة فى ثنائية التمدين وما قبله ، بل وجه آخر لها ، قد تتكاملان ، وقد تلتغيان . فقيام المدينة مرهون بوجود القرية . والقرية فى سبقتها للمدينة غير مرهونة بها ، بل قد تقدم بديل ناجح للمدينة فى المنعطقات التاريخية ، وتتناقل المشاهد فى المروية بين مدن المركز فى الأندلس والقرى فى الأطراف ، مثلما تنتقل كوة الرؤية لتستوعب الماضى والحاضر عبر فلسفة المعرى وابن خلدون إلى جانب فلسفة المهمشين . فالقزم ، الطباخ الماهر الذى توارث حرفته عن أجداده فى بيت آل هديل يجيب على تساؤلات يزيد الابن الأصغر لعمر قائلا :

يا سيدى الصغير ، المبتكر لا يعتمد على وصفات الآخرين . فالتطبيق الشهى ،  
مثل القصيدة الجيدة يستحيل تكراره . لو شئت أن تصير طباحا ، عليك بتذكر  
ماقلته لك توا ، (ظلال ، ٩٥ - ٩٦) .

فالابتكار لا تنفرد به الثقافة المركزية ، بل يشارك فيه ممارسو الثقافات الهامشية ،  
المتواجدة فى كافة المجتمعات ، وتقوم بدورها أيضا فى تسيير الأوضاع التاريخية . فإن  
كان ابن زيدون ، الذى انتهل الثقافة المركزية يتولى تثقيف زهير الابن الأكبر لعمر ،  
فالقزم ، وثقافته هامشية ، يكسب يزيد ، الابن الأصغر ، بعض من تجاربه التى تلعب  
دور معرفى يزيد فى حاجة إليها فى تلك المرحلة . فالثقافتان ، الكتابية والشفاهية  
تؤسسان الأجيال . وإن كانت الثقافة الشفاهية قد اهتمت باللاعقلانية ، لكونها تخرج  
عن النسق المؤسساتى ، وإن كانت تنتمى لما قبل المدنية ، فهى تلعب دورا هاما فى  
صناعة المستقبل ، حيث تتوفر لها مساحة من الحرية لخروجها على الأنساق العقلانية ،  
مما يتيح لها تلقائية الإبداع . فالقزم مبدع فى الطهى ، وخوان النجار المسيحى الذى  
توارث حرفته أب عن جد ، كلهم عملوا لدى آل هديل ، يبدع فى تمثيل قطع  
الشطرنج ، مضيفا عليها دلالات سياسية . ففى تلقائيتها ، تساهم حرفة المهمشين فى  
إنتاج الواقع ، قدر مساهمة ذوى القدرات الأخرى ، بل أن القزم ، فى نهاية المروية ،  
يتحمل وحده عبء السفر إلى فاس للقيام بمسئولية الراوى للحدث فيرويه على هند  
وأسرته الذين نجوا من المذبحة . فالقزم سوف يحمل ذاكرة الأمة التى لا تستقى من  
وثائق التاريخ فقط ، بل يتناقل معظمها عبر ألسنة العامة .

فقريه بنو هديل تجسد الروح الجمعية التى تواجدت قبل المدنية . فهى تمثل بديل  
للحضارة المدنية ، وتواجدها الفعال فى المروية يتشلها من غياهب النسيان ،  
ولا يدرجها فى إطار تاريخى مضى وانقرض . فقريه بنو هديل ليست نقيض للمدينة ،  
ولا تمثل الطرف الأدنى فى ثنائية الحضارة وما قبلها ، بل هى تبين كيفية التفاعل مع  
الماضى فى الحاضر ، دون الركون إلى الأنساق الجامدة . فقد توفر القرية فضاء أرحب  
للبناء والتفاعل المشترك ، تعجز المدينة عن تحقيقه . وقد أدى تهيمش القرية بوصفها  
منظومة معرفية إلى افتقاد تراث هام تجاهلته دوائر المعرفة التى اقتصرت على إنتاج المدينة  
المعرفى .

لمواجهة الحاضر ينبغى إدراك تفاعلات الذات الفاعلة مع بيئتها ، ومع موروثها

الثقافى ، وفى تداولها مع الثقافات كافة ، ففى التعرف على الأنا فى الآخر ، استجابة للهوية المتحركة ، الكفيلة بمواجهة الحاضر .

#### مواجهة الحاضر : الفرج/الشدة

ساعدت بلاغة الأحياء بالإيجاء ، إحياء الأسطورة فى ثنائيتها ، بالإيجاء بها عبر آليات التأطير والتركيز والتفصيل ، ساعدت على تفكيك أسطورة الفقد/الاستعادة التى تقيم الحواجز المانعة دون تفاعل الثقافات . وتتجلى ضرورة التواجد الجمعى للثقافات المتعددة عند مواجهة الشدة - المنعطف التاريخى الذى تتلاشى عنده الثنائيات التراتبية بين الطوائف والأجناس والطبقات والحرف . هذا التواجد الجمعى له دلالة تنطوى بدورها على ثنائية الجماعة/القطيع . وطرفى الثنائية تتفاعلان بقدر ما تتعارضان . فللتوصل لتحقيق الجماعة ينبغى الانسلاخ عن روح القطيع ، ولكن أحيانا يتطلب تألف القطيع لتحقيق متطلبات الجماعة . والمعارك التاريخية تفجر ثنائية الفرج/ الشدة . فعند اقتراب الجيوش من قرية بنى هديل (الشدة) يحتشد القوم فى المسجد لأداء فرائض صلاة الجمعة ، دون تمييز بين الطبقات أو الطوائف ، فقد انضم المسيحيون واليهود إلى المسلمين فى المسجد بعد انتهاء شعائر الصلاة (الفرج) . فالمسجد ، وهو يبنى إلى الطقس والشعائر ، يفصح عن دور أدائى أيضا ، لا يتعارض والمؤسسات المدنية . فالمسجد فى المعركة صار فضاء تتلاقى فيه الاتجاهات بتعددتها ، بل تصطدم بالمسرودات الأسطورية .

فقد بدأ خطيب المسجد عظته بالإشارة إلى أمجاد الأندلس السالفة ، والتأكيد على إن الإسلام الحقيقى قد قام فى المغرب العربى لا المشرق ، وظل يغالى فى حجم المحنة الحاضرة ، مقارنة بالأمجاد السالفة ، إلى حد أضفى على حديثه نبرة تشاؤمية ، يكون من شأنها إحباط عزيمة المصلين ، فلم يبد أية حلول بل أنهى حديثه بالدعاء مما أثار زهير والمجتمعين . (ظلال ، ١٠٥ - ١٠٦) ، ولم يستسلم الحشد لأسطورة الخطيب عن الأيام الخوالى ، بل تناوب الجميع فى الإدلاء بمقترحاتهم للخروج من الشدة . فهناك من أقترح اعتناق المسيحية ، أو محاربة العدو . فالشدة تنجلي عن بواذر الفرج فى المحاولة الجماعية للمشاركة :

فبعد أن كان شغلهم الشاغل هو الفروسية والمأكولات الشهية ، والثياب الفاخرة التى يجلبونها من الصين ، استدعت اللحظة الراهنة مواجهة التاريخ . (ظلال ، ١٢٤) .

وتناوب كل منهم استدعاء التاريخ من منظوره الخاص ، تعصيذا لأطروحته الخاصة . وفي الاستدعاء الخاص للتاريخ توضيح للمسار الذى تم اختياره فى الحاضر وبموجه يصاغ التصور لما سوف يكون عليه المستقبل للجماعة برمتها . فإن كان الخطيب قد فجر أسطورة أمجاد الأندلس وتفوق ملوك المسلمين فى الغرب عنهم فى الشرق ( أسطورة تعمل بوصفها مستنسخ من الدائرة الكبرى التى تقسم العالم إلى شرق وغرب ) ، فهو قد طرح عدة خيارات يصعب حسمها لانطوائها على ثنائيات متباينة ، يصعب دمجها ، أو التوفيق بينها . فبفصله مسلمى الغرب عن الشرق أقام سلم تراتبى يعمل على محو أو تدنية ما يشكل عنصرا أساسيا فى الدلالة القائمة . ومع ذلك ، فإدراك الثنائية الدلالية التى ينطوى عليها أى تعريف لا يفضى إلى التسليم بجبرية اللاحسم . فالأطروحات المتغايرة تزيد من أفق الإدراك بفتح باب الحوار . فإن كان ميغيل فى أطروحته قد استدعى الماضى بشقيه ، فأورد انتصارات الملوك المسلمين إلى جانب هزائمهم التى ترجع للاستبداد الذى ساد القصور الملكية ، وفوضى الحكم الذى أشعل الحروب بين صفوف المسلمين ، فذلك لإقناع المجتمعين بأن اعتناقه المسيحية كان المخرج الوحيد لتوفير الاستقرار له ولأسرته . ( ظلال ، ١٢٥ ) . فإدراك الثنائية هنا ، أفضى إلى موقف استسلامى إيماننا بالجبرية التاريخية .

ولكن ردا على ذلك ، قام ابن زيدون ليعين انتكاسات ملوك المسيحية التى غفل عنها ميغيل والتى لا تقل فى بشاعتها عن هزائم ملوك المسلمين . واستمد ابن زيدون أطروحته عن ابن خلدون المعلم الأكبر الذى رأى أنه لا سبيل لأية عقيدة فى تغيير مسالك الملوك دون الاستمساك بالعروة الوثقى ، وهى فى تعريف ابن خلدون : التضامن . ( ظلال ، ١٢٧ ) . فعلى العكس من ميغيل ، نهى ابن زيدون عن الاستسلام ، ودعا إلى استخدام العقل . وفى استدعائه لتاريخ الأندلس . بين كيف شارك العامة فى استفحال القوى المركزية للسلطة بالتخاذل إزاءها ، وانسحابهم من المشاركة فى الهم العام والإخفاق فى :

سن القوانين السياسية التى يمكن الاستناد عليها فى حالة بطش الحكام . وعلى الرغم من اقتحام مجالات المعرفة ، فلم نعثر على طريق الاستقرار ولم تؤسس حكومة يحكمها العقل ، ( ظلال ، ١٢٨ ) .

كما ينبههم ابن زيدون إلى عدم الركون للأتراك فى الخلاص ، حيث أقتسم هؤلاء العالم مع الأعداء ، لينفردوا بالشرق تاركين الغرب للمسيحيين .

إضافة إلى موقف الاستسلام الذى دعا إليه ميغيل ، والدعوة إلى استخدام العقل ،  
للتعلم من الماضى بإعادة قراءته ، الذى طرحها ابن زيدون ، جاء موقف زهير الابن  
الأكبر لعمر على اختلاف كبير . فقد نشأ زهير على ألف حكاية وحكاية عن أساطير  
الفروسية الخاصة بابن فريد ، جده . أدرك انقضاء تلك الأيام إلى غير رجعة ، ولكن  
ظل حلم قيادة المعركة الأخيرة يراوده ويشعل حميته . (ظلال ، ١٤٨) . استقر قراره  
على حمل السيف - سيف ابن فريد الذى يكنى عن أمجاد الماضى - حمل السيف آملا فى  
أخذ العدو بغتة ، ومن يعلم ربما قد يكسب أحد المعارك . أما الحاضرون ، فانقسموا  
فيما بينهم ، فهناك من تبع ميغيل ، والقلة تحمست لاختيار زهير .

فالمسجد أتاح فضاء لتبادل الآراء ، على الرغم من أنه لم يوحد القرار ولم ينسق  
الفعل . فهو يكنى عن ثنائية الفرج/الشدة . فالمصلين أجروا شعائر الصلاة بروح  
الجماعة ، وتحاوروا بروح الجماعة ، وحينما اشتدت المعركة واجهوها ببسالة ، جبهة  
واحدة كالقطيع . فالمعركة الأخيرة تتقاطع فيها معالم الجماعة والقطيع ، مثلما يتقاطع  
فيها الانتصار والهزيمة ، فمن كسب المعركة ، ليس بالضرورة منتصرا ، والعكس  
صحيح . ويأدراك تلاشى الفواصل المزعومة ، التى تخلق ثنائيات متباينة ، يتوصل  
القارئ إلى مراجعة أسطورة الفقد/والاستعادة .

#### المقاومة/الكتابة الأخرى للتاريخ

شارك فى المعركة الأخيرة الرجال والنساء . ومجد هذه المعركة لم يكتبه الملوك ،  
ولكن حققته جماعة قروية تصدت لخطر الإبادة بفعل جماعى فى موقف تاريخى . ولكن  
إن كان هذا الموقف التاريخى قد تطلب العنف الذكورى فى المقاومة ، لأنه يقوم فى  
مواجهة آليات ذكورية من القمع والإبادة ، فلم تقتصر المقاومة على هذا الشكل ،  
وبنفس الآليات . فالمعركة الذكورية لها بدائل أخرى . فالعلاقات الأسرية ،  
والصراعات الشخصية تحمل مستوى آخر من المعارك التى تدور على نطاق أضيق ،  
وهى بمثابة المدار الأصغر للمعركة الكبرى . كانت زهرة قد منيت بالهزيمة فى معركتها  
مع أبيها ، أولا ، ثم مع حبيبها ثانيا ، ثم مع جسدها ثالثا . لكنها ترفض الموت  
مهزومة ، فتعود إلى بيت الأسرة لتتصالح مع أسرتها بعد أن تصالحت مع نفسها ،  
فالهزيمة ، فى حالتها ، أفضت إلى انتصار الإرادة ، والعودة فيها تقبل الآخرين لما كان

نصيبه الرفض في الماضي . تلك المصالحة كان من شأنها كشف طبقات من المسكوت عنه في تاريخ العائلة ، كشف لم يوفر الأجوبة بل أثار عدة تساؤلات .

حرق زهرة كل ما دونته عن حياتها الخاصة قبل تركها الماريستان بثلاثة أيام ، لتمسكها بخصوصية ذكرياتها . وكأنها بذلك الفعل قد أعادت الحريق الذي أشعله خيمينث في كتب المسلمين ، « ولم تدر أنها بهذا الفعل قد شجبت وثيقة فريدة ، وحكمت عليها بالفناء بأن أضرمت فيها النيران » . (ظلال ، ١٤٠) . ويكنى فعلها هذا عن الإقصاء الذي أصاب تاريخ المهمشين ، فهي الصوت النسائي الذي أسكته تاريخ الذكورة ، وربما كان لصمت المرأة بوصفها من المهمشين أثاره في الهزائم السياسية لعالم الذكورة ، فهي الصوت النسائي الذي أسكته التاريخ الرسمي ، تاريخ الذكورة . فالمسكوت عنه هو الصوت المقموع ، وفي قمعه إلغاء للحوارية . في نظام الموجودات ، يذهب فوكو بأن :

تاريخ الجنون هو تاريخ الآخر ، بوصفه ينتمي إلى إحدى الثقافات ، ويظل غريبا عنها في آن ، فمن ثم ، يتحتم استئصاله ، وكأن في ذلك قضاء على المخاطر المؤرقة ، كما يتحتم سجنه (ففي ذلك تهوين من أخرويته) . بينما يعد تاريخ النظام المفروض على الموجودات ، تاريخ المثل - فهو يجسد المتناثر والمتصل في ثقافة ما <sup>(١)</sup> .

فإن كانت أسطورة الأندلس مروية ذكورية - تاريخ النظام المفروض على الموجودات ، تاريخ المثل ، فما دونته زهرة هو التاريخ كما يكتبه الآخر المستبعد بدعوى الجنون . وقد أودعت زهرة الماريستان لفضائحتها الجنسية ، والجنون ، كما ذهب فوكو ، غالبا ما يقترن بالمحرمات ، والمحرمات الجنسية على وجه الخصوص ، مثلما يقترن أيضا بالمحرمات في اللغة <sup>(٢)</sup> . فإن كانت زهرة قد استبعدت لممارساتها وكتابات المقاومة لسلطة الجماعة ، فقيامها بحرق مخطوطاتها بمثابة قمع ذاتي ، وتمرد على قمع مزعم في آن .

---

(١) Foucault, *The Order of Things: an Archaeology of the Human Sciences*. New

York: Pantheon Books, 1970, XXIV.

"Madness: The Absence of Work", 294.

(٢)

ويتعارض خيار زهرة والصورة المثلية/الأخوية في خيار ابن زيدون . فاختياره العزلة في كهف على الجبل ، يعنى اختيار النموذج الإتباعى للعزل ، الذى تفرضه الجماعة على الزنادقة والمفكرين ، وهم عادة يقترنون في أذهان العامة بالمجانين . فالجنون كما يذهب فوكو ، هو اللغة المستبعدة<sup>(١)</sup> . وقد وقع على زهرة وزنديق قمع جماعى تولد عنه قمع ذاتى ، يجسد بدوره مقاومة للسلطة باستخدام آليتها ، حتى تغدو المقاومة في هذه الحالة ، شكل آخر للسلطة في معكوسيتها ،

ولكن في عودة زهرة تفويض للمنظومة السلطوية ، المستترة والمكشوفة ، واستلزمت التغلب على القمع الذاتى أولا ، لاكتساب القدرة على المواجهة . فالفرار شرط من شروط العودة ، فالبعد عن الجماعة يهيئ منظورا جديدا للتعرف المتبادل بين الفرد والجماعة ، فالعودة أدت إلى مواجهة أسرية فعالة حيث اعترف ميجيل : « أدى غيابك إلى تشويها كلنا » . (ظلال ، ١٤٦) . أما في مواجهتها لحبها القديم ، فحينما أقرب منها ابن زيدون :

أيقنت أنها مازالت تحمل نحوه شعورا بالمرارة ، فلم تبرد ثورتها لإذعانه وخنوعه للأعراف الاجتماعية ، بوصفه ابن الجارية ، مما دفعه للتخلي عنها لتقع في براثن الطبقة التى تنتمى إليها . لم تبرحها كل تلك المشاعر ، حتى أنه لم يعد يحرك فيها ساكنا ، (ظلال ، ١٤٠) .

ففى عودتها شهد ابن زيدون هزيمته الأخيرة . وهزيمته هى وجه آخر «للانقسامات الحادة فى الأندلس التى فرقت بين أنصار الرسول نتيجة لعجزهم عن تشييد صرح خالد لإنجازاتهم فى العهود الأولى» . (ظلال ، ١٤٧) . ولكن من جهة أخرى ، أدت تلك الهزيمة إلى خروج ابن زيدون من كهفه للمشاركة فى المعركة الأخيرة . فالرواية الخاصة بحياة زهرة تبين الآفاق المتعددة لثنائية النصر / الهزيمة فى تواسجها وتباينها ، لتغدو أسطورة/أكذوبة الجنون التى خاضتها زهرة ، شكل معكوس لأسطورة أمجاد الأندلس .

تميل القراءة الذكورية للتاريخ إلى الخطية التتابعية ، فى محاولة للرجوع إلى أصل ينحدر عنه الأسلاف . ويغدو الماضى نموذجا للإتباع ، ومن ثم الارتداد . وتتمثل القراءة الأخوية بالرؤية التزامنية القادرة على المزج ، لا الفصل بين الماضى والحاضر ، ومن ثم تكشف عناصر جديدة فى الحاضر لعدم التوقف عند الماضى . وإن كان النسق

الاجتماعى الذكورى قد استبد بزهرة ، فلحت هند فى تجاوزه . فهى لم تتمثل تاريخ عمتها ، أى لم تتمثل النموذج التكرارى ، بل حققت قطيعة معه . ومن ثم ، فقد أزاحت أسطورة المجد الذكورى ، كما تغلبت على أسطورة الجنون ، الجنون الذى يلحق بالمرأة الخارجة عن النسق الذكورى ، أى تغلبت على الأسطورة ومعكوسيتها ، فالمرأة ، لا تتمثل بكل المروى . تقول زهرة لهند : « لا تستمعى إلى الحكايات ، فهناك آلاف منها » . (ظلال ، ٥١٢) . ولا تتحدد المرأة بالموروث كإطار معرفى يحدد علاقاتها ، فقصاص الحب التى عاشتها كل من زهرة وهند تحرق النسق المتوارث الجامد الذى يعرف الزواج بالتوافق الطبقي ، لتنشأ ميثاقا يبنى على الانسجام الفكرى والجسدى ، اتسمت الرؤية الذكورية للتاريخ بالتحرك من الإطار العام إلى الخاص ، أى أن الاستدعاء التاريخى كان يهدف توجيه التحرك فى الحاضر . أما الرؤية الأخرى فهى تعيش الحاضر بوصفه نقطة بدء - لا يهم اتصالها بالموروث ، إن كان ذلك سيعيق الحاضر . (ظلال ، ١٦٤) . فلا تنقيد المرأة بالإطار التصورى الذى يفترض الحتمية التاريخية ، وما يستتبعها من استسلام للعرف السائد أو النموذج المثالى ، ففى ذلك قمع ذاتى يترتب عليه ضياع الهوية . فهى تتحرك من الخاص لتعدل من الإطار العام .

وقد خاضت هند وابن داود المعركة بدلا من الاستسلام للهزيمة ، إيماننا منهم بأن المعركة إن انتهت بالخسارة فلا تؤدى للخيبة ، أما الاستسلام فبه تدبيل إرادة الحياة . هذا التماسك المشترك بين هند وابن داود فيه تدعيم للهوية ، يقابله تحاذل المعتنقين للمسيحية والمستسلمين لمبدأ الحتمية التاريخية ، وما تتضمنه من قمع ذكورى . فالاستسلام للنصر الذى حققه القائمون على السلطة من الأسبان ، هو استسلام لسيادة قانون لم تكن هناك مشاركة فى وضعه ، وليس فى ذلك نجاة من الموت بل استسلام لموت من نوع آخر . فالتحالف مع المنتصر يعنى الوقوع تحت طائلة قانونه ، والقانون فى مجمله هو : « خطاب سياسى . تعمل فيه الحقيقة كسلاح من أجل انتصار منحاز »<sup>(٢)</sup> .

ولا يأتى هذا الاستسلام للنظام الجديد ما لم تكن تلك الشعوب مهياة لاستقبال هذا النوع من القمع ، أى أنها تهيأت للقمع من قبل مجتمعاتها فصار الأمر طبيعى بالنسبة

"Madness: The Absence of Work", 244.

(١)

(٢) دروس فوكو ، ٥٠ .

لها . الفارق في الوضع الجديد يكمن في كون قبول القمع اختياريا ، فتكون الهزيمة مزدوجة ، فهي هزيمة خارجية ، سبقتها هزيمة داخلية . فالتكيف لهذه الظروف كان شرطا تاريخيا لاعتناق هؤلاء المسيحية . فالاستسلام لأسطورة من صنع الخيال القومي ، تهيئ لاستقبال الأساطير الأخرى . أما المرأة فبوصفها من المهمشين الذين تموضعوا خارج الأسطورة فبوسعها تفكيكها لتقديم كتابة/قراءة أخرى للتاريخ ، تنشد تقويض أساطيره .

### المنهج الأدائي لقراءة التاريخ

والقراءة الأخرى للتاريخ لا تختص بها المرأة . تلك القراءة الأخرى عادة ما يتبناها المهمشون التي تعد المرأة من بينهم في المجتمعات الذكورية . وفي المروية ، تتلاقى قراءة المهمشين للواقع والمنهج الأدائي لقراءة التاريخ ، أي المنهج الذي يعيش الحاضر بالانقطاع عن أنساقه ، للعودة إليه بمنظور مغاير ، وفي المروية ، يتتهج أتباع المعري الذين يقطنون العراء هذا الأسلوب . فهم يعيشون على حافة المجتمع ، ولا يتبعون أنساقه الأخلاقية ، ولا الاقتصادية ولا يقضون بسياسته .

فهم دائمو الارتحال كما يرفضون الانتماء للنسق الاجتماعي بما يقتضيه من إتباع . يقول أبو زيد المعري :

ربما كان في المستطاع إنقاذ الأندلس منذ زمن بعيد لو استوعب حكامنا  
البؤساء دروس أبي العلاء المعري ، واكتسبوا كيفية الاعتماد على  
الذات ، ولكنهم فضلوا على ذلك إيفاد المراسيل لسكان شمال أفريقيا  
يستجدون العون ، (ظلال ، ١٥٢) .

فحينما يأتي النصر في شكل هبة مستقدمة ، يجر في أذياله الهزيمة : « نجح هؤلاء في إنقاذنا مثلما ينقذ الليث الشاه من مخالب النمر » ، (ظلال ، ١٥٤) .

فالمجتمع الأندلسي ، آنذاك ، اتسم بصراع قوى السلطة الاجتماعية والسياسية . وجاء تفسير الموروث الثقافي تفسيراً محافظاً ، يربط الولاء للدين بالولاء للسلطة ، لتكييف المقموعين على الاستسلام للهيمنة المؤسسية . أما المحرومون من امتيازات السلطة ، يظل فهم الدين لديهم فهماً تجديدياً يرفض التسليم والاستسلام . واختيار أنصار المعري الانشقاق عن النظام ، قد يعد في نظر المؤسسة الحاكمة خروج عن الشرائع ، ولكنه عصيان لا يحمل في ثناياه الخطيئة . فخروجهم عن الأعراف

الاجتماعية هو فعل مقاوم لنفوذ السلطة ، وسلطوية الأسطورة التي تدعمها المؤسسة مما يستلج حرية قراءة التاريخ قراءة فردية ، تنبع من التعايش مع الحاضر .

فإن كان الموروث يشكل لدى حكام الأندلس الأصل أو الأساس ، المحرك للحاضر ، فهي محاولة لفصل الرأس عن الأطراف ، أو الروح عن الجسد مما يفرض ثنائية تراتبية تفضى إلى تأسيس خطاب تنافسى ، يشعل فتيل الحروب الداخلية بين الأفراد ، والحروب الخارجية مع الأمم الأخرى . وفى هذا الصدد ، يحذر المفكر وايتهد من العواقب المترتبة على فصل الروح عن البيئة المحيطة بها ، فالروح فى تشكّل دائم لتفاعلها مع التجارب الحسية المؤثرة فيها مدى الحياة<sup>(١)</sup> . فالروح ليست فى عراك مع الجسد ، والرأس لا يسمو على الأطراف . وعادة ما يكون التأكيد على التباين فى ثنائية الروح/الجسد ، مدعاة للإعلاء من شأن التجربة الروحية لإحدى الطوائف فى زعمها أنها الأكثر اقترابا من الحق . ويترتب على ذلك ظهور حركات التطهير ومنها محاكم التفتيش فى أسبانيا ، فأسطورة الاستعادة - استعادة أسبانيا المسيحية - قد ترتب عليها ظهور النزعة الأوروبية فى المحاولات المستميتة لإثبات نقاء الدم وتفوق العرق الأوروبى ، (ظلال ، ١٨٣) .

وتغدو المواجهة بين المسيحية والإسلام مهياة للاندياع ، ما ظل خطاب الهيمنة الثقافية محتدما ، مؤكدا الخطاب التنافسى ، ومبعثه اليقين بالتفوق الطائفى . وتنتهى ظلال شجرة الرمان ، باندياع الحرب بين المجاهدين المسلمين والأسبان المسيحيين ، وتوقع اندلاعها فى مناطق أخرى ، استكشفها المستكشفون . هذه النهاية المفتوحة دالة على استمرارية تلك المواجهات ، ما ظل خطاب التفوق الطائفى سائدا ، ولا سبيل لإنهاؤه سوى بالتعددية الطائفية . فالهيمنة الطائفية تفضى إلى الإفكار الثقافى ، يستتبعه ظهور رد فعل دفاعى يعمل على تأكيد الخصوصية المهددة بالفناء . هذا الخطاب الدفاعى لا يتيح المراجعة النقدية للموروث الثقافى ، مما يفضى إلى نزعة رومانسية تتوق

---

(١) راجع :

Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, New York: Free Press, 1929, 1978.

David Ray Griffin, "Creativity and Postmodern Religion". *God and Religion in the Postmodern World: Essays in Postmodern Theology*. New York: State University of New York Press, 1989.

للأسطورة ، متمسكة بها تمسكها بالعقيدة نفسها ، حماية للهوية . فالإفقار الثقافي يبدأ من الداخل ثم تجهز عليه القوى الخارجية . فيعمل التأثير الخارجى على تذويب الخصوصيات ، وإفقار الثقافة المقموعة ، يفضى بالضرورة إلى إفقار الثقافة المهيمنة ، لما يترتب عليه من ضياع رصيد هائل من المعرفة .

وبتقويض خطاب التسامى ، وقبول المبدأ الحوارى فى التعامل مع المعايير القيمة المغايرة ، يتسنى قراءة جديدة للتاريخ تبتعد عن التمجيد المطلق للأساطير التى تشوبه . فالرجوع للتاريخ لا يكون لاستخدامه إطارا مرجعيا ينبغى معاودة تمثيله ، بل محاولة قراءته بشكل تمازج فيه الظواهر الزمانية والمكانية ، لتلمس الوقائع التاريخية بوصفها فعل يتفاعل مع الحاضر لا مجرد تصورات مطلقة مستعادة من الماضى . فيغدو للتاريخ دور أدائى فى الحاضر وليس مجرد دور استدعائى . وساعدت بلاغة الإحياء بالإيجاء المستخدمة فى الرواية على تجسيد إمكانية التحرك التبادلى بين الماضى والحاضر ، بتحقيق الحركة التبادلية بين الإطار التصورى والتركيز على التفاصيل الحياتية التى يتابعها القارئ فى الرواية .

فقراءة التاريخ لاستبيان كيفية تقاطع وتغاير الماضى والحاضر ، السلطة والمقاومة ، النصر والهزيمة ، الفقد والاستعادة ، لا ينتفى عن الذات الفاعلة القدرة على الحركة . ففى تعيين أنماط السلطة فى مثليتها ومعكوسيتها ، ما من شأنه مضاعفة القدرة على القراءة/الكتابة ، ومن ثم ، المقاومة . فقراءة التاريخ ليس القصد منها استشفاف الأسطورة ، بل إدراك مدى صعوبة التوصل لنموذج تحليلى يمكن بموجبه التعرف على كيفية إجراء فعل المقاومة ، والظروف/الآليات المنتجة له ، أو التى تحدو به إلى الفشل . وقد يفضى ذلك إلى تولد الاختلافات لتعدد الرؤى ، ولكن ، « الاختلاف ليس بمعوق ، فالعائق هو الصمت . وعلينا بشرخ جدار الصمت فى تكثره »<sup>(١)</sup> .

\* \* \*

---

Audre Lorde, *Sister Outsider*, New York: Crossing Press, 1984, 24.

(١)

التمثيل المرئى للإسكندرية بين منعطف قرنين :  
مراجعات فى قراءة الصورة



ظلت الإسكندرية مدينة بينية لموقعها الجغرافي بين الشرق والغرب ، وشهد تاريخها الثقافي تحولات جمة ، تواترت فيه الحركات الدينية والمدنية . و التحولات السياسية والديموغرافية التي طرأت على الإسكندرية ، جعلت منها نقطة التقاطع/الالتقاء لثقافات متعددة . أفضى ذلك إلى وجود نزاع دائم بين الهوية والرغبة ، بين المتاح والمأمول ، ويتجسد هذا النزاع في كافة أوجه التمثيل الثقافي بها . وقد أخفقت القراءات التقليدية للأعمال التصويرية المستوحاة من موقع الإسكندرية الثقافي في رصد إسهام هذه الأعمال في تفعيل الوضع الثقافي للفن المصرى الحديث والمعاصر . لذا ، أود إعادة قراءة بعض الأعمال التي مثلت الإسكندرية بين منعطف قرنين ، وسوف يركز اختياري على نماذج من المحاولات لجعل التمثيل الثقافي فضاءاً بديلاً ، أو فضاءاً بينياً ، يسمح بالمشاركة الجمعية في قراءة اللوحة ، مما يهيئ سبلاً لإرساء علاقات متبادلة بين الفردى والجمعى .

في أواخر القرن التاسع عشر ، تحولت الإسكندرية إلى مدينة عالمية بفضل نظام الحكم الذى أتبعه محمد على ( ١٨٠٥ - ١٨٤٨ ) ، فاجتذبت المستثمرين ، والمغامرين ، والفنانين ، ذوى الطموحات ، والفارين من التفكك السياسى فى أوروبا ، والصراع الطائفى فى الشام . وقد ساعد الموقع البينى للإسكندرية ، وتشكلها الثقافى على تكييف القاطنين بها على تقبل الوافدين إليها من سائر أرجاء العالم ، كما اعتادوا التعايش مع الاختلاف ، وتجنب الممارسات المؤسسة على ثنائيات قاطعة . وانتمت الجماعات النازحة إلى ثقافات متغايرة ، ولم يمل أفرادها إلى زرع العداوات القومية أو الاجتماعية فيما بينهم ، أو التمييز بين المصرى والأجنبى (ألبير ، ١٩٩٦ ، ٦٧٠) ، غدت الإسكندرية مدينة الآخر ، قومية وعالمية فى آن ، وقد ساعدها تاريخها الثقافى على ذلك . فالتمثيل المرئى للإسكندرية فى سائر العصور ، لم ينقسم إلى ثنائيات متباينة تفصل بين القومى والوافد ، أو الأسطورى والدينوى ، بل تتألف تلك الثنائيات فى عملية حوارية تتوازن بها الممارسة الدينية/الدينية بالرؤى المنظرة لها . والجماعات المتباينة النازحة عبر الأزمنة المتلاحقة ، أنتجت رؤى متعددة للماضى والحاضر ، فجاء إنتاجها الثقافى متجاوزاً للحدود الفاصلة بين الثقافات والأطر المعرفية ، لذا ، غدت الإسكندرية فى نهاية القرن التاسع عشر أرضاً خصبة لظهور أعمال تصويرية تقدم تمثيلاً مرئياً يتصدى للتقنيات الفنية التى تجيزها المؤسسات التعليمية والمعرفية النظامية آنذاك . وفد النازحون إلى الإسكندرية يحملون معارف وتقاليد فنية مكتسبة من

الأكاديميات الأوروبية . وقد تتلمذ الرعيل الأول من فناني الإسكندرية في مراسم الفنانين النازحين ، ومن بينها مرسوم جويلا بالنت ( ١٨٨٤ - ١٩٥٦ ) مجرى المولد ، واستوطن الإسكندرية قرابة خمسة وعشرون عاما . وهو يعد نموذجا للفنانين الذين لم يتأثروا بالبيئة السكندرية ، فلا نجد لها أثرا في أعماله . فقد استلهم مناظره الطبيعية وصوره التشخيصية ذات الطابع الرومانسى من التقاليد التشكيلية الغربية السائدة في القرن التاسع عشر . فتشخيصه للنساء يمثل الرؤية الذكورية التى تقولب المرأة في إطار شهوانى الطابع ، سواء أفصح عن أم تسترن عليه . ويتجلى ذلك في لوحته صورة امرأة ( دون تاريخ ، ٢٤ X ٣٢ سم . مجموعة محمد سعيد الفارسي ) . فالإتقان الفنى لجماليات اللوحة لا يخفى موقفه من المرأة بوصفها كائنا جنسياً يتخفى وراء قناع يرتسم عليه الخنوع والبراءة والخنجل .

والمنظر الطبيعي في أعمال بالنت يخزن حالة التأمل ، أحد مميزات الرومانسية الأوروبية التى انتشرت كفعل مقاوم للعقلانية ، والمادية المسرفة التى شاعت مع التقدم العلمى والثورة الصناعية ، فمع انتشار العقلانية انصرف الجميع عن تمثيل الموضوعات الدينية ، واتجهوا إلى تصوير العناصر المادية المحيطة . وافتقد الكثير من الفنانين التجربة الروحية فترجموها في المنظر الطبيعي الذى يمثل تجربة التأمل ، وتعد لوحة لقاء الأحباء ( دون تاريخ ، باستيل على ورق ، ٢٥ X ٢٥ سم . مقتنيات محمد سعيد الفارسي ، شكل ١ ) بمثابة ترجمة للتجربة الروحية الناجمة عن التأمل في أسلوب معاصر . والشخصان اللذان يتوغلان في المشهد الطبيعي هما بمثابة وسيط يساعد المشاهد على مصاحبتهم في اللقاء الروحي .

وقد راج تصوير المشهد الداعى للتأمل كتقليد فنى بين المستشرقين في القرن التاسع عشر ، وقد جاء نتيجة لعلمنة التجربة الروحية ، في محاولة لاستقائها من المشاهد اليومية بدلا من القصص الدينى . اجتذبت صحارى مصر والشام المستشرقين لإيجاءاتها المقدسة ، فهى تمثل الخلفية التى دارت فيها الأحداث الدينية في الماضى ، فجاء تمثيلهم لها يغالى في المثالية . ( ماكنزى ، ١٩٩٥ ، ٥٠ ) . ولكن جورج صباغ ( ١٨٨٧ - ١٩٥١ ) أضفى على الصحراء بعدا آخر ، حيث تختلف مشاهدته الصحراوية عن التقاليد الفرنسية الهيومانية ، على الرغم من إنه تدرب في مراسم إيطاليا ، وباريس ، حيث انضم إلى حركة النابى . ولد صباغ في الإسكندرية لأبوين هاجرا من الشام ، وأتاح له

تنقله الدائم بين الشرق والغرب المشاركة في الحوار الثقافي القائم ، والإسهام فيه برؤيته . فتختلف لوحة الصحراء في أسوان قبل الخماسين (١٩٣٣ ، زيت على توال ، شكل ٢) ، عن نظيراتها التي رسمها المستشرقون ، الساعية إلى تحقيق الرؤيا النبوية وما يتبعها من خلاص روحى . فاللوحة قد يغمرها جو تأملى ، وإيجاءات بالأزل المهيّب ، ولكنها تبعد عن المنظور الأحادى فلا تلتقى خيوطها فى نقطة محورية ، بالوصول إليها يصل المشاهد إلى لحظة التجلى . بل على العكس ، هناك علامات عدة تعمل على إحالة منظور الرؤية حتى لا يتحدد المشاهد ببؤرة محددة فى التكوين . فالمشهد قد يوحى بحالة من السكون تؤكد الصخور التى تتوسط التكوين لتقوم بمقام محور مركزى وهمى . إلا إن الخطوط نصف الدائرية المحيطة تبعد هذا الثبات ، فتتحرك العين من الصخرة الأمامية إلى الخلفية دون الوصول إلى نقطة ارتكاز عند الهضبة المركزية الكبرى ، بل تتجاوزها متتبعه الظلال الملتوية الممتدة إلى خارج الإطار ، فالخطوط الملتوية التخيلية المائلة فى الأمامية تتردد أصداؤها وتتشعب لتصل الأمامية بخلفية المشهد ، حتى يبدو الأفق قريباً وبعيداً فى آن .

هذه الحركة البصرية المتواترة تعد المشاهد لاستقبال العاصفة الخماسينية ، وكأن المنظر الطبيعى غدا نظيراً عضوياً عن حالة من حالات التأهب . فلا ينحصر اهتمام المشاهد بالصحراء لموقعها الجغرافى ، أو لإيجاءاتها الدينية ، مثلما كان الحال لدى المستشرقين . فقد تحول المظهر الخارجى للمكان إلى تجربة مشحونة بالتوقعات . كما تحول المكان إلى سياق بصرى تتصل عناصره فى علاقات دالة ، حتى يخوض المشاهد تجربة المكان بوصفه كياناً متحركاً يخترن طاقة فاعلة متفاعلة مع من يجيد قراءة عناصره .

ويتمثل لنا نبض المكان فى مناظر طبيعية أخرى لصباغ . فلوحة مراكب شراعية على النيل فى مصر القديمة (١٩٢١ ، زيت على قماش ، ٧٣ X ٩٢ سم ، شكل ٣) لها عنوان مرجعى يحيل إلى موقع جغرافى معروف ، ولكنه يتحول فى اللوحة إلى تجربة مرئية يصعب تعريفها وفقاً إلى مكان أو زمان بعينه . فبتوغل القارب المركزى فى أعماق المشهد ، نتوقع انحساراً فى الرؤية ، ولكن على العكس ، تبدو المنازل الخلفية أكبر حجماً بفعل تأثير الضوء . ويوحى التدرج اللونى بوميض الضوء على الماء ، فتزداد الإضاءة كلما تسللت عين المشاهد إلى الداخل . فيعمل التوزيع الضوئى على إرباك المسافات وخرق المنظور الأحادى ، كما يخلق حركة دفع أمامى وارتداد للخلف ، ليتأرجح التكوين بين بعدين : فالرؤية السطحية تتلقاه ثلاثياً ، بينما توحى العلاقات

اللا واقعية بين عناصره بأنه ثنائي الأبعاد . ذلك الارتباك في التلقى تدعّمه المراكب المصطفة على اليسار . فأشرعة المراكب على يسار المشهد تشكل تكوينًا متوازنًا من الخطوط المائلة ، والأفقية ، والرأسية ، وهو تكوين نمطى ربما المقصود به إضفاء التوازن على الحركة دون تثبيتها حتى الجمود . فالأشرعة الممتدة لا توحى بالتباعد ، فلديها أطوالاً متساوية على الرغم من امتدادها لمسافات إلى الخلف . فهي وإن تبدو طبيعية ، يأتى توزيعها في الفراغ توزيعًا يعتمد إلغاء المنظور الواقعى .

والابتعاد عن الواقعية الصارمة كان تأكيدًا لخصوصية التجربة ، لذا جاءت أعمال محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤) متحدية للمركزية الغربية التى استخدمها المستشرقون فى الصور التمثيلية لمصر ، كما نقضت معطياتها الدلالية . طرحت المناظر الطبيعية المحلية التى صورها محمود سعيد رؤية جديدة تدحض ما سبقه إليه المستشرقون ، رؤية تستلهم من المنظر الطبيعى فضاء يتشكل بالممارسة البصرية . فالمشهد الممثل لا يكتمل سوى بتفاعل المشاهد معه . ففى لوحة منظر من الريف (١٩٢٩ ، زيت على ورق مقوى ، ٩٤ X ٦٠ سم ، متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ٤) يتحول المنظر التقليدى الساكن إلى تكوين مفعم بالحركة . فيبدو الطقس الخريفى ساكنًا ، داكئًا ، منقبضًا ، ولكن يتسرب وميض الضوء عبر الغيوم فى الفضاء العلوى ، ومن النافذة التى تتوسط البناية . فمصدر الضوء هنا لم يقتصر على إضاءة اللوحة ، ولكنه يرادف بين المصدر الضوئى السماوى والأرضى . ويؤدى ذلك الترادف إلى التأليف بين الحس الصوفى ومصدره الشعاع الضوئى الأثيرى ، والقياس العقلى المتجسد فى البنيان المعمارى المحكم للبناية فى علاقته وعناصر المنظر الطبيعى الأخرى . ففى إعادة رؤية المنظر الطبيعى خارج النمطية التى فرضها المستشرقون ، نجح محمود سعيد فى التوفيق بين التجربة الصوفية والدينية ، وهما تجربتان لم تتعارضا طوال تاريخ الإسكندرية الثقافى ، ويعمل سعيد على تأكيد تلازمهما فى صياغة جديدة .

كما مثل محمود سعيد الإسكندرية فى لوحة المقابر (١٩٢٦ ، زيت على قماش ، ١١٣ X ٨٥ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ٥) بصورة مغايرة لما مثله المستشرقون (حفر للمقابر الإسلامية فى نهاية القرن ١٨ م . من وصف مصر ، العصر الحديث ، الجزء الثانى) . فالمشهد يجمع المقابر بالمدينة ، ولكنه عند سعيد تحول من الواقعية ليغدو تجربة مركبة تمزج الذاكرة والوجود ، وعالمى الماضى والحاضر معا ، أما النسوة اللاتى فى الأمامية فتقمن بدور الوساطة حيث تربطن الجبال بالسحب ،

والأرض بالسمااء . فهن تتسبن إلى الجبال بفعل الترديد اللونى ، كما تتسبن إلى السمااء بفعل الشفافية التى تكسوهن ، حتى غدون مصدرا للضوء كالسحب . فتجتمع فى النسوة صلابة الصخور ، وأثيرية الضوء ، وتتجسد فيهن علامات الوجود والغياب . الحياة والموت ، فهن تمثلن نقطة الوصل بين المقابر الواقعة فى أمامية اللوحة والمدينة التى تتراءى فى الأفق .

وعوامل الإزاحة التى شهدتها الإسكندرية منذ نهايات القرن التاسع عشر ، فتحت آفاقا جديدة لتشكيل ثقافة عبر قومية تتصدى للفوارق الثقافية . ويتجلى ذلك فى أعمال أونيج أفيدسيان (مواليد تركيا ، ١٨٩٨) الأرمنى الأصل ، الذى تدرّب فى الأكاديميات الأوروبية قبل النزوح إلى الإسكندرية ، ولم يتدخل تأسيسه الأوروبى فى توجهاته الفنية مثلما كان الحال فى إنتاج المستشرقين . فإنتاجه لا يقدم تمثيلا للغيرية ، وهو الاتهام السائد الموجه للمستشرقين (لندا نوتشلن ، ١٩٩١ ، ١٢ - ١٥) ، بل تتطلب لوحاته قراءة تتعدى الفوارق الثقافية ، لصعوبة إحالتها إلى مرجعية ثقافية محددة ، واستيعابها لأساليب عدة ، إلى جانب مراجعته للتراث البيزنطى لإيجاد موضعا للذات بعد تعرضه للترحال المتكرر .

ولوحة العائلة (١٩٤٦ - ٤٨ ، زيت على قماش ، مقتنيات م . تشاكديان ، شكل ٦) تتناص ولوحة من الفسيفساء ترجع للعصور الرومانية (اكتشفت فى ثمويس ، ومعرضة فى المتحف اليونانى والرومانى ، الإسكندرية) ، كما تتناص ولوحة المدينة لمحمود سعيد . والوعى بهذا التناس يؤكد ضرورة قراءة التمثيل المرئى السكندرى بوصفه تمثيلا لمدينة أو سياق ثقافى تتنازع/تتفاعل فيه الهوية/الخصوصية والرغبة/الغيرية . والعائلة لأفيدسيان تحتفى بمثاليات الترابط الاجتماعى المتمثلة فى الأسرة التى تتوسط اللوحة ، كما تستدعى ما يخزن فى الذاكرة من معارف تتمثل فى ألواح بين يدي شيخ حكيم يمارس دور المعلم ويشغل الجانب الأيسر من التكوين . ولكن هناك أيضا وقتا للمرح والرقص أو الاحتفاء بالزمن الآنى تمثله الفتيات فى أقصى يمين التكوين ، ويمكن قراءة اللوحة كوحدة كلية أو كثلاثية يجمعها إطار واحد . وإن كانت العائلة تتناص وما سبقها من تمثيل مرئى سكندرى فهى تسهم بقراءة جديدة للطقوس الحياتية والروابط الاجتماعية فى سياقاتها العامة والخاصة . والتشكيل يضع الشخص فى الأمامية ، ويمثل بالتساوق المعمارى إلى حد تجميد الحركة لتنسيق الإيقاع ، فالتساؤلات الاجتماعية التى تشغل أفيدسيان فيما يخص علاقة الأسرة بالتاريخ ،

وموازنة الحياة بين الجد والهزل هي تساؤلات تثير إشكال فنى ، يستلهم الفنان حلولاً له من التقنيات الفنية المستخدمة فى الأيقونات البيزنطية . فهو يطرح واقع العلاقات الاجتماعية فى صراعها بين الجد والهزل فى تكوين يكاد يكون ثلاثى الأجزاء (مثلما المعتاد فى الأيقونات البيزنطية) مما يتيح للمشاهد حرية إيجاد العلاقات بين الأجزاء التى تمثل تكوينات مستقلة ومتراصة فى آن .

وقد تبدو لوحات أفيديسيان وكأنها تتناول موضوعات سرمدية لافتقادها البعد التاريخى الآن . ولكنه يهدف إلى إحياء صوراً من ماضى ولى ، يرى ضرورة إدماجها فى حاضر ذو موضع تاريخى وجغرافى . وربما استلهم رؤيته المتخفية للأزمة والأمكنة من التجربة السكندرية التى مزجت الثقافات على مر العصور ، مما شجع الفنانين النازحين إليها على التجريب فى التقنيات الفنية بالاستفادة من كافة الثقافات متجاوزين الأسس الجمالية الكلاسيكية . ولوحة السباحة (١٩٤٩ ، زيت على قماش ، متحف الفن الحديث ، الإسكندرية ، شكل ٧) هى تمثيل لامرأة لا تنتمى بمظهرها إلى مكان أو زمن محدد ، كما يتعد المشهد المحيط بها عن التمثيل الطبيعى . وقد توحى اللوحة بأنها تمثل الإسكندرية - حورية البحار - وهى كانت تمثل فى الفن البطلمى فى صورة امرأة البحار ، مع اختلاف التقنية المستخدمة هنا ، والتى تصور الإسكندرية بوصفها مكاناً يتعدى حدود الأمكنة . فالسباحة تمثل تزامناً للحقب التاريخية ، بمزجها لتقنيات الحداثة والقدم فى التشكيل . فملاحم السيدة توحى بأنها عصرية ، مقدمة على الحياة ، بينما تضىف عليها انحناء الرأس - وهى مستمدة من الأيقونات البيزنطية - سمة التروى ، فهى مقدمة دون مجازفة ، أما زيتها فيمزج الملبس المصرى القديم فى غطاء الوسط ، بعباءة الأساقفة والنبلاء فى العصور الوسيطة ، لتبدو فى علباء يدحض النظرة الذكورية المتلصصة للمرأة كما مثلها المستشرقون . وتعد السباحة جزءاً من المعالجة التشكيلية واللونية للمكان المحيط ، فهى معالجة تتعدى عن التمثيل الطبيعى . كما يصعب تحديد مصدر الضوء فى التكوين ، مثلما الحال فى الأيقونات البيزنطية ، ووظيفة التظليل هنا ليست للإيهام بالواقع ، بل لربط المرأة بالأرض ، وتوثيق العلاقة بينهما .

وفى استخدام التظليل - وهو تقنية واقعية - فى تكوين لا واقعى ، مفارقة تاريخية المقصود بها تخطى الأزمة والأمكنة لا لمجرد الخروج عن التاريخ ، بل لإظهار الطبيعة المركبة للمرأة/الإسكندرية ، مما يدحض الآراء التقليدية للأنوثة/الهوية ، أحد القضايا الرئيسية التى تناولها الفنانون فى العالم آنذاك .

تبارى فنانون الإسكندرية وفنانو الغرب في معالجة الهموم المعاصرة ، بالاستفادة من التجربة السكندرية - فيما تمثله من تعددية السياقات التاريخية والجغرافية - ببحث العناصر المرئية المحلية التراثية لتوظيفها في التحديث التقنى . وتوصلوا بذلك إلى حلول جديدة تبتعد عن التقنيات الأوروبية الأكاديمية . ولذا ظل إنتاج السكندريين مهمشاً إلى عهد حديث ، فهم يختلفون عن فناني المركز الأوروبي ، ومبعدون من قبل القاهريين لاتهمهم إياهم بالولاء لخلفيتهم الأوروبية ، وهذا الخلاف مثار للجدل حتى يومنا هذا . وربما نجد في أعمال مارجريت نخلة (١٩٠٨ - ١٩٧٩) ما يعيد النظر في تلك الأحكام المطلقة . ففي مجموعة لوحاتها التي تمثل باريس في الخريف ما شجع النقاد على ربطها بالانطباعيين ، بينما لم يكن الانطباعيون المصدر الوحيد الذى استوعبت مارجريت تقنياته . ففي لوحة بورصة باريس (١٩٤٥) ، زيت على قماش ، ٨٠ X ٩٩ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ٦) تبرز لنا الفنانة إمكانات تصويرية هائلة كامنة في مشهد يومى يمثل تكالب البشر على المال في رؤية كوميدية ساخرة للمهارة الحية ، فالمشهد مفعم بالحركة التى نتبعها في ضربات من البقع اللونية المتكررة في تكوين دائرى . وتتكدس الشخصوس الممثلة في إيقاع متسق وتشغل فراغاً ضيقاً حول مركز غائب . والحركة الدائرية المتلاحقة للجماعة تحجمها المسطحات ذات الخطوط المستقيمة التى تشكلها الحواجز الحديدية في الخلفية ، وكذلك الحوائط الجانبية . فعلى خلاف الانطباعيين ، لا تقدم مارجريت نخلة رؤية لحظية ، بل حالة استمرارية تتولد عن حركة تبادلية متكررة . ففي داخل السطح الدائرى تمتد الأذرع في حركة جاذبة نحو المركز . وتنسلخ بضعة شخصوس عن دائرة الحشد لتتجه نحو حواف التكوين ، مما يوحي بحركة طاردة من المركز . وتترأى لنا الحركة التبادلية بين الجذب والطرود المركزى من منظور علوى ، يستخدم إمكانات المنظور الثنائى في تحقيق المنظور الثلاثى الأبعاد .

فتوازن إيقاع الترددات اللونية التى تمثل الشخصوس في فراغ التكوين يتولد عنه إيقاع زمنى يوازن بين الحركتين الدائريتين الجاذبة والطاردة معاً . فالتوازن اللونى والحركى يفضيان إلى ترابط زمانى ومكانى في تجربة مرئية تقيم علاقة تبادلية بين المنتج والمشهد ، أو الفاعل والمفعول به . تلك التقنية تتحدى مركزية المنظور الغربى من جانب ، ومن جانب آخر تتصدى إلى لا مركزية الوحدات المتكررة في الفن العربى ، التى تمثل شكلاً من أشكال حلقات الدوار مثلما في رقصة التنورة ، الرقصة الصوفية المؤدية للهديان . فتلك الموازنات تبرز التفاعل بين الحركة والثبات ، دون إدماجهما أو نفى أحدهما .

وهناك تكوين دائري آخر في لوحة الحمام (١٩٤٨ ، زيت على قماش ، ١٠٠ x ٨٠ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ٩) وهى تعتبر محاكاة ساخرة للوحة الحمام للفنان الفرنسى انجر Ingres ( ١٨٥٩ - ٦٣ ، زيت على قماش ، ٤٢ ، سم ، متحف اللوفر ، باريس) . فلوحة انجر تمثيل لا واقعى وشهوانى ، يعمل حمام مارجريت نخلة على نقضه حيث تقدم ملهارة ساخرة للحمام الذى ظل مثيرا للتلصص الذكورى . فالأجساد النسائية عاجلتها مارجريت بالمبالغة فى الشكل لإبراز القوى العضوية الكامنة فى النسوة ، وتكاد تكون التقنية التشكيلية المستخدمة هنا أقرب إلى التلقائية لإظهار بساطة تلك الشخص . فالنسوة قد تحررن من القيود الاجتماعية المتمثلة فى الملابس ، ولكن لا تتعمدن الإثارة الجنسية . ففى هذا السياق يغدو نزع الملابس تحررا من القيود ، ويغدو الحمام مكانا للابتعاد عن المراقبة والاستجمام ، وهو حق مكفول لهن . فالغرض هنا ليس تعريض أجساد النساء لمتعة النظرة الذكورية التى استباححت استرقاق النظر إليهن فى خلوتهن . فالتكوين الدائرى يعترض على الرؤية المركزية الملازمة للذكورة ، ويتيح لرؤية أكثر تشعبا عبر المسطحات الدائرية ، يتوسط التكوين حمام مستدير ، وتعمل الأقواس الخلفية على ترديد الحركة الدائرية . وتتوزع المستحاثات فى تشكيلات ثنائية لضبط الإيقاع فى المشهد الذى يوحى بالارتباك ويضج بالحركة .

وإن كان التكوين لا يمثل بالقيم الجمالية الكلاسيكية فذلك لا يعيبه ، فالمقصود ليس دعم المفهوم الأوروبى للجمالية بل تقديم رؤية محلية تبرر التقنية المستخدمة . فهى تتجنب الرؤية الذكورية الغربية التى تضعف المرأة بجعلها مثارا للشهوة ، ومن ثم قمعها ، وتعمل مارجريت على دحض تلك الرؤية بتمثيل القوى الفطرية الكامنة التى تظهر عند تحررها من العوائق الاجتماعية . والقدرة على التحرر من القمع الاجتماعى عادة ما تتوفر لدى الطبقات المهمشة ، وهى طبقة غير ممثلة فى الخطاب المهيمن ، ومن ثم لم يهتم أحد بتمثيلها وبالتالي قد تم تنميطها فى قوالب اجتماعية تتكيف مع المفاهيم السائدة . وقد أدركت مارجريت نخلة خصوصية المهمشين التى جهلها المصورون الغربيون ، وترتب عليه إخفاقهم فى استيعاب الاختلافات الثقافية واكتشاف إمكاناتها التشكيلية . فمرجريت تعيد صياغة الحدود التى رسمتها الثقافة الغربية الرفيعة بتمثيلها لمشاهد ومواقف من الحياة اليومية للعاديين أو المهمشين بأسلوب الملهة الساخرة لتتجنب حصرهم فى منظور أحادى يطمس خفايا وجودهم .

لم تكن التحولات التى طرأت على الأساليب الفنية السكندرية - فى بدايات القرن العشرين - بمجرد محاولات لمحاكاة الغرب فى تقنياته المتنوعة ، بل شكلت التقنيات الجديدة تحدياً للنزعات الغربية حيث تجاوزت الخيارات القائمة على النزعة الذاتية التى تدعم النسبية المطلقة ، والشائعة فى الغرب آنذاك . ويتجلى ذلك فى ما قدمته إيمى نمر ، السورية الأصل ، حيث يتحدى إنتاجها ذاتية التعبير ، والانغماس فى الحسية المفرطة ، التى ازدادت شيوعاً . فهى تشكل تكوينات جمالية ذات إichاءات صوفية بها عبث الشرق ، ومستلهمة من الجماليات القبطية والبيزنطية ، وهى جماليات تذخر بها منطقة الشرق الأوسط . (للمزيد انظر أندريه جرابار (١٩٥٣) فى دراسته عن العلاقات بين فنون البحر المتوسط قديماً ) .

وفى لوحة الميلاد (١٩٣٠ ، زيت على قماش ، ٧٨X ٧٨ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ١٠) تعيد إيمى نمر تمثيل الأيقونة الشرقية ذات المسحة الصوفية . فعلى عكس وجوه الفيوم التى ترمقنا بشخصها بنظرات ثاقبة ، تسبل الشخص الممثل هنا عينيها وكأنها فى تأملها للطفل ، وهو موضع الاهتمام الرئيسى فى التكوين ، تتأمل ذواتها . وقد تم تحديث التقنية المستعارة من الأيقونة الشرقية فى توزيع العناصر فى الفراغ ، واستخدام الإضاءة ، ومزج الألوان ، مما له الأثر على التأثير الكلى للوحة . يتسم التكوين بالتساوق لوجود محور مركزى متمثل فى الطفل ، يوازن العناصر المحيطة به . وقد يوحى التكوين بمنظور ثلاثى الأبعاد لظهور طيف مدينة قابع فى الخلفية ، ولكن المنظور الثلاثى ليس المقصود به تجسيد الشخص الممثل تجسيدا طبيعيا ، بل لتكتسب حيزاً فى الفراغ يقربها إلى نخيلة المشاهد الذى اعتاد الشخص الممثل فى بعدها الثلاثى . فغدت الشخص أكثر ألفة للمتفرج من شخص الأيقونات المسطحة ، دون أن تمثل تمثيلاً طبيعياً . وتكتسب الشخصيات المثلة فى اللوحة طابعاً صوفياً يعيد إنتاج الأيقونة الدينية ليس بهدف إعادة تأسيس مفهوم القدسية . فالروحانية التى تتسم بها الشخص لا تفرض كيانات سامية/ متعالية ، بل تدعو المشاهد لتأمل حالة السكينة النابعة من رهافة/ بساطة الحس . ويتساوى موضع الشخص فى التكوين بما ينقض الترتيب الهرمى السائد فى الأيقونات الشرقية التقليدية ، فالأم والابن يتساويان بالحشد الملتف ، ولا يتمييزان بهالات من النور تحيط برأسيهما . أما هنا فينبع الضوء من صدور كافة الشخص دون تمييز ، وإن زادت مساحة الضوء المنبثقة من صدر الطفل ، وهناك تساوق فى تشكيل الصدور المنيرة ليتجلى عبر ذلك التناسق

التواصل المشترك بين الشخصوس التي تؤلف بينها محبة الطفل الوليد . فالتراسل المتبادل بين الشخصوس فى صمت يصعب تعليله وفقاً للتصنيفات الدنيوية أو الدينية ، فهو يمزجها / يتجاوزها معاً .

وبإضفاء مسحة سحرية على الشخصوس المثلة ، تسعى إيمى نمر إلى تجاوز الغيرية ، ذلك بتجنب تنميط الشخصوس بدلالات قاطعة . فالملامح خالية من التعبير وتمتنع عن البوح بمعنى كامن بها . فالاحتفال بالميلاد هنا يصعب صياغته عبر أنساق اللغة المتداولة لأنه يمثل تجربة لا يتباين فيها البوح والكبح . وليس الهدف بتلك المراوغة هو إعاقه فهم اللوحة ، بل إطلاق آفاق التفسير لإتاحة إمكانات متعددة للرؤية ، والاعتراف بتعدد الرؤى هو خطوة لتقبل الغيرية .

كما تستخدم إيمى نمر تقنية تجمع بين الشفافية واللا شفافية فى تمثيل الصور الشخصية ، والطبيعة الصامتة ، والمناظر الطبيعية . ففى صورة شخصية لامرأة (١٩٢٩ ، زيت على قماش ، ٧٠ X ٥٨ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل (١١) تظهر تفاصيل واقعية توحى بملامح وجه إحدى السيدات ، دون مراعاة تجسيد الكتلة ، أو الاهتمام بتنفيذ الشكل على وجه أكمل . فالصورة الشخصية هنا تستعيد التقنية المستخدمة فى الأيقونات البيزنطية والقبطية ، ويظهر ذلك فى انحناء الرأس ، والعيون المسدلة ، وأحادية اللون المستخدم ، إلى جانب انبثاق الضوء من الصورة الشخصية عينها . والتجديد التقنى فى اللوحة يتمثل فى عملية الإزاحة التى تبدلت بموجبها الخامات المكونة لنسيج اللوحة . فالشعر والملبس يتجليا فى شكل نتوءات وبروز ليخلقا تباينات بين المساحات المضيئة والمعتمة . ويختلف ذلك الأسلوب عن تقنية التكعيبين التى تقحم التراكيب الهندسية على موضوع التمثيل ، حتى صارت محصورة فى أشكال هندسية صارمة . أما الانقطاعات المرئية فى لوحات إيمى نمر فهى تنبع من سطح اللوحة وليست مقحمة عليها . فالتعارض بين المستوى الواقعى لتفاصيل الوجه ، وعناصر الإزاحة التى أضفيت على النسيج ليغدو بعيدا عن الواقعية يفضى إلى اللا حسم بين المنظور الثنائى والثلاثى الأبعاد ، والتناوب بين النسبى والمطلق ، فتفاصيل الوجه تمثل رؤية واقعية بينما تعمل تعاريج النسيج إلى إزاحة العناصر الأخرى لتبدو غير واقعية . ويعمل هذا بدوره على تجنب تأكيد هوية الوجه المشخص أو اختزال ما يمثله فى دلالة ثابتة . فلا تتهيج إيمى نمر خطوات تحليلية فى معالجتها للصورة الشخصية ، بل توحى لمساتها بقسمات الوجه دون التركيز على الانفعالات النفسية

المألوفة ، متجاوزة بذلك محدودية الصورة الشخصية التقليدية التي ارتبطت بالقدرة على التمثيل الدقيق لشخصية فعلية .

ابتعدت إيمى عن الواقعية المفرطة ، واجتذبتها خفايا النفس فتجنبت الوقوع في مأزق النسبية المطلقة الذى حفلت به الأوساط الغربية والنابعة من لذة الانغماس الذاتى . فجاء استخدام إيمى لتقنية الأيقونة في أعمالها مفعما بالحس الذى يستشعر التداخلات القائمة بين حاستى البصر واللمس . ذلك الحس ينبئ عن معرفة بالتقنيات التمثيلية المتنوعة ، وذلك ليس بهدف تنميطها في شكل يحقق التجانس الا إرادى . فالتمثيل المرئى يستخدم هنا بوصفه فضاء يتيح اللقاء الثقافى ، لاجتياز النقطة الفاصلة بين الذات والغير .

وقد استفاد الأخوين سيف وانلى (١٩٠٥ - ١٩٧٩) وأدهم وانلى (١٩٠٨ - ١٩٤٩) من التجارب التقنية الغربية في أعمالهما ، حيث استوعبا تنويعاتها المختلفة واستخدماها في مراحلهما الفنية المختلفة ، حتى يصعب تتبع تطور العلاقات التصويرية في أعمالهما لتبدل الأساليب الفنية المستخدمة . فقد يسود الفراغ في بعض اللوحات دون التركيز على التفاصيل ، وفي لوحات أخرى قد يقترب سيف وانلى من الذات المشخصة لتشغل الفراغ بأكمله ، متجلية من منظور أمامى يخلو من أية أبعاد . وبينما تفتقد لوحات سيف وانلى أية خصوصية تاريخية حاول ابتداء أسلوب يجسد المشهد الطبيعى لمدينة الإسكندرية (شكل ١٢) . وتفتقد راقصات الباليه في لوحات أخيه أدهم وانلى أية علامات للهوية ، ولا تمثل في سياق سردي . كما تفتقد لوحات أدهم وانلى أيضا المرجعية التاريخية والاجتماعية . فلوحة المحكمة (دون تاريخ ، زيت على أبلاكاش ، ٣٦ X ٥٤ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ١٣) تمثل مشهدا يلمس خصوصية اجتماعية تتناول مشكلة الطلاق . ولكن اللوحة لا تفيض بحس مأسوى ، ولا تتجلى فيها وطأة الحياة . انحصر اهتمام الأخوين وانلى في استملاك التقنيات الأوروبية لمحاولة اكتشاف لغة مشتركة بوسعها التعبير عن البيئة المحلية ، ما أدى إلى اتهامهما بمحاكاة الغرب . فلم يتفهم البعض أن الحوار التقنى الذى تداول به الأخوين مع محدثات الغرب قد تم عبر لغة أجنبية . وقد يكون ذلك مرفوضا من بعض النقاد ، ولكن ينبغي تفهمه في السياق الثقافى الذى تم فيه .

ظل الوضع الثقافى في الإسكندرية مهيبا لتفاعل الثقافات ، متجاوزا التعصب للغة

القومية . ويشهد على ذلك انتشار المجلات الثقافية في لغات متعددة ، وإن فاق عدد المجلات الصادرة بالفرنسية ما يصدر باللغات الأخرى . ولم يكن في ذلك إنكار للهوية القومية ، بل تأكيد على أحد أوجهها المتعددة ، وهو الوجه المنفتح على العالم . فمفهوم الحداثة ما كان ليتحقق سوى عبر وسيط حيادي ، لغة غربية على الجماعات النازحة إلى الإسكندرية والمقيمة فيها ، ولكنها لغة تتيح لتلك الجماعات الاتصال بعالم الحداثة ، ظلت الجماعات المتعددة الجنسية التي تقيم بالإسكندرية حتى منتصف القرن العشرين تتبنى موقفًا ليبراليًا يرفض التقيد في إطار ثقافة رسمية تفرض عليه . ويرجع ذلك إلى تجنب تلك الجماعات إثارة النعرة القومية التي مزقت البلدان الأوروبية الفارين منها ، أو الفتن الطائفية التي حاصرت النازحين من بلاد الشام ، (للمزيد انظر ألبير ، ١٩٩٦ ، ٦٩ - ٩٤) . باتت الإسكندرية موضعًا بينيًا بين الأمم يسمح بالتعددية ، ولكن بعد تأميم قناة السويس ، يفشل التضامن الجماعي الذي نمت في الإسكندرية في الصمود للتغيرات السياسية لقصور في توجهاته . فقد اقتصر التضامن الجماعي على أبناء الحضر ، وتأسست مفاهيمهم الثقافية على رفض تسييس الدولة . ومع ذلك ، نجحت تجربة الإسكندرية في تشكيل مرحلة انتقالية بين النظام العثماني ومصر المستقلة ، (ألبير ، ١٩٩٠ ، ٧٣٦) .

أما القومية المصرية فنشأت عن تحالف طبقة الريفيين المتمسكة بالتقاليد ، والطبقة البرجوازية المقيمة في الحضر . وقد أدت التغيرات التاريخية والاجتماعية في الخمسينيات والستينيات إلى تنامي الشعور القومي ، كما تولدت الحاجة لإنتاج فن يتميز بخصوصية تاريخية . ويجسد محمد حامد عويس (مواليد ١٩٢٠) تلك الطموحات القومية في إنتاجه . ولوحة خروج العمال (١٩٥٣ ، زيت على قماش ، ٩٨ X ٧٩ سم ، متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ١٤) تمثل التضامن بين القوى العاملة ، ويتراءى لنا الحشد جامعا للهوية الريفية والحضرية معًا . يتقلص الفراغ في اللوحة ليتجسد فيه العمال بوصفهم وحدة تشكيلية متكاملة . والعمال الشاغلين أمامية اللوحة يرتبطون تشكيليا بمداخن المصانع المتصاعدة في الخلفية ، لربط مفهوم التقدم بالإنتاج ، وإن كان المثقفون الأوروبيون قد اكتشفوا آنذاك الآثار المدمرة للتصنيع ، فالقوميون ، وأنصار الحركة الشعبية في مصر لم يتنبهوا إلى ذلك ، وكان التصنيع بالنسبة إليهم مفتاح التقدم .

وازداد الاهتمام بتحرير المرأة المصرية والعمل على إلحاقها بالتعليم لتحقيق المجتمع

العصرى ، فبدت لحامد عويس صورة المرأة التى شخصتها محمود سعيد فى لوحة المدينة لا تتلاءم وصورة المرأة الجديدة . فقدم حامد عويس لوحة بنات الإسكندرية ( ١٩٦٧ ، زيت على قماش ، ١٣٥ X ١١٠ سم . شكل ١٥ ) لتحاكى لوحة محمود سعيد المدينة محاكاة ساخرة . فقد استبدلت إحدى الفتيات الثلاث الزى الشعبى بزي المرأة العصرية الذى لا يعوق خطواتها المتقدمة نحو الأمام ، وقد اتسمت على ملامحها الجدية الملازمة للمرأة المتعلمة ، فلم تعد هناك حاجة للنظرة الساحرة المرتسمة على وجوه بنات الإسكندرية ، مثلما فى لوحات محمود سعيد . أما الفتاتان اللاتى لم يتعلمن فتمكثان فى الخلفية ، تنهامسن فى قلق . ربما كان عويس يتطلع إلى التقدم بينما أدرك الانقسام الداخلى المعوق له .

ويتجسد هذا الشقاق الداخلى فى معالجة الفراغ فى لوحة البطالة ( ١٩٨٩ ، زيت على قماش ، ٦٠ X ٥٥ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ) . فالشكل الرابض يكون كتلة صلبة فى فراغ يكاد يكون ثنائى الأبعاد ، ويعد فراغا متخيلا ، لا يرتد إلى أفق يتراجع إلى الخلف ، بل يدعم الشكل الذى يحتل المقدمة ، وليست هناك حدود قاطعة تفصل ما بين مقدمة اللوحة وخلفيتها . كما إن الوضع الغريب للرأس المرفوع البارز من الجسم الرابض ، يكسب التكوين منظورا علويا وسفليا . وبذلك فالتكوين يجسد عزيمة قوية للنهوض حتى فى حالات التوقف عن العمل ، فيبدو الشكل وكأنه رابض ومسترخ فى آن . وبينما يتراءى لنا الشكل عبر تقنية واقعية ، نظل على وعى بأن موضع الشكل فى الفراغ ، تحقق على نحو غير مألوف ، فيما يمثل معالجة جديدة للشكل تكسبه رؤية خاصة .

بات تمثيل الفراغ يشير معضلة للمصورين السكندريين . فقد ارتبط ارتباطا وثيقا بمحاولة إنتاج تمثيل مرئى للهوية المحلية بتجاوز المفاهيم التقليدية للهوية بوصفها اختلاف . ولكن مع تغير الظروف التاريخية بعد تأميم قناة السويس ، فجرت الشعارات القومية المتشددة خطابا كولونياليا معكوسا ، وحفل هذا الخطاب بمزاعم توحيد الكلمة من أجل التضامن مما ترتب عليه ظهور نظام هرمى جديد كان من شأنه الهيمنة على الممارسات الثقافية . تراجع هذا الخطاب بعد واقعة ١٩٦٧ ، فحرب الأيام الست أثارَت التساؤلات حول المفاهيم الخاطئة عن الذات مما يتطلب أيضا ، مراجعة الأعمال التصويرية التى تمثلها . وعصفت السبعينيات بالاحتجاج على التراتب القيمى المفروض من قبل المؤسسة الفنية والمؤسسات التعليمية . فالتجارب البصرية لدى جيل

السبعينيات تغيرت بشكل ملحوظ عما قدمه أسلافهم ، وعما قدمه الفنانون الذين تصدروا الساحة الفنية آنذاك . فقد سادت مدارس فنية تبتعد عن الحياة الاجتماعية للطبقة العاملة والوسطى ، كما تغرب عن ثقافتها . واحتجت الأجيال الشابة على الفصل بين الثقافة الراقية والدونية ، وهو فصل لم يكن موجودا في تاريخ الإسكندرية الثقافي . (ستيوارت ، ١٩٩٦ ، ٢٣٨) . وقد دعم هذا الانقسام الثقافي جيل من الأكاديميين كان قد استملك الأسس التشكيلية الذائعة في الأكاديميات الفنية الغربية التي وفدوا إليها للتدريب ، وقاموا بفرضها على الأجيال الصاعدة بعد عودتهم إلى الوطن . وعادة ما تقترن تلك التصورات الخاطئة ببنية اجتماعية ترفض الفن المحلي بكافة أشكاله ، حتى تغدو الثقافة المحلية مغتربة في تربتها . ويأتى ذلك مخالفا لثقافة الإسكندرية التي ظلت في كافة مراحلها تتجاوز الحدود الفاصلة بين الفن المحلي والوافد . بعد ١٩٦٧ ، تنبه جيل السبعينيات إلى وجود شقاق داخلى في الهوية القومية . وأفضى ذلك إلى قيام عدة جماعات معارضة منشقة لتؤكد أن الثقافة القومية تقوم على الاختلاف ، أى تتعدد إمكانات تمثيلها لتنوع آفاقها .

واحتدم الجدل حول تلك المراجعات الذاتية في مجلة الصحوة (١٩٧٥) ، وهى دورية ثقافية محلية أصدرها شباب السبعينيات المنشق عن أسلافه . شنت الصحوة حملة نقدية شعواء على فن المؤسسة . فاتسعت الممارسات الفنية آنذاك ، حيث قام بها أفراد ينتمون إلى سياقات اجتماعية متعددة ، كانوا قد استفادوا من مجانية التعليم ، وعلى الرغم من أن التعليم المجانى قد وظف لخدمة النظام الشمولى ، إلا أنه - للمفارقة - جاء بنتيجة عكسية حيث أتاح الفرصة للمهمشين المستفيدين من المجانية ، استخدام اللغة المكتوبة والمرئية للتعبير عن احتجاجهم . وترتب على اشتراك فئات شعبية متعددة في صنع الثقافة إحياء الاهتمام بالتراث الثقافى السكندرى الذى لم يميز بين الثقافتين الرفيعة والشعبية . ( هناك عدة مقالات تعبر عن ذلك فى الفن والحياة ، ١٩٩٣ ) ،

وكان عصمت داوستاشى (مواليد ١٩٤٣) ، من بين كتاب الصحوة ، كما لم تفلح الدراسات الأكاديمية التى تدرب عليها فى ترويض خياله . وقد استلهم داوستاشى محاولاته التجريبية من الفن الشعبى . ويعد الفن الشعبى سجلاً يحمل تراثاً متنوعاً من الطرز الفنية ، تتراكم فيه آثار لا حصر لها ، عمل داوستاشى على صياغتها فى سياق معاصر . فقد استمد من الفن الشعبى إمكانات جديدة لمحو الفواصل بين التصوير ، والنحت والفنون الحرفية . فباتت الصور التى استمدتها من الفن الشعبى صوراً مركبة

مهبنة تتألف من أشكال آدمية وحيوانية مركبة . ففي مجموعته قراءة فنجان القهوة (١٩٩٨ ، زيت على قماش ، ٧٠ X ١٠٠ سم . ، شكل ١٦) يحاكي المواجهات بين الآدمي والأسطوري محاكاة ساخرة ، كحلم كينغوتى لخوض المغامرات الناجحة ، وأحيانا يقدم تشكيلات حروفية تفتقد بعداً سردياً شكل ١٧ . وهناك بعض القراءات لأعمال داوستاشى قد استخلصت رموزاً ذات دلالات خفية من التمثيل البصرى فى اللوحة . (عالم داوستاشى ، ١٩٩٣ ، ٨٩) . ولكن من الأخرى قراءة تلك الصور المرئية بوصفها علامات تثرى السطح ، وبالتالي ، يصعب تفسيرها من منظور ثابت (شكل ١٨) .

وإن كانت أعمال داوستاشى تقدم تجربة بصرية ذات قيمة زخرفية فذلك لا يتقص من فحواها العاطفى ، فهو غير معلن ، ولا يتكشف لنا بسهولة . فالتكوين فى لوحاته يخلو من نقطة مركزية أو خط محورى فاصل ، وخلوه من الاتساق لا يفقده توازنه ، ولكنه يحول دون التحديق عبر منظور أحادى . كما يخالف الجماليات التقليدية فتغدو القوى المتعارضة فى اللوحة ، المتمثلة فى الثنائيات اللونية - الأزرق والبرتقالى - متوازنة . ويعج فراغ اللوحة الضئيل بالحركة مما يثير الاهتمام فى علاقات التساوق . واللا تساوق ، وتكراره لبعض عناصر اللوحة لا يكون مجرد نسخ ، فهناك دائماً تنويعات فى الأسلوب ، أو على الحجم ، أو الشكل فى النسق التكرارى . ويمتزج التكوين بتكرار الأشكال ، والأنماط الزخرفية ، والتنويعات اللونية ، مما يتيح قراءات متعددة للوحة ، فالأشكال المستخدمة تنتمى لحقب ثقافية متغايرة ، وتنويعاتها إنما تدل على التماثل فى الاختلاف ، ومحاولة التعرف عليها هى محاولة للتعرف على هوية متعددة الثقافات عمل الإعلام على حصرها فى قالب واحد . فالمرآة البصرية تحد من الرؤية الثابتة كما توفر قراءات بديلة لإشكالية الهوية ، التى تخضع لخطاب طائفى فى الوقت الراهن .

فلإعادة صياغة الهوية ينبغى مقارنة الذات بوصفها نقطة التلاحم بين الهوية والاختلاف . فالتعرف على الذات هو وعى بالآخر الذى تحتويه ، والوعى بالأوجه المتعددة للثقافة التى تشكلها . فالفهم الذاتى يتطلب الابتعاد عن الذات لتجاوز المحلية المغلقة . كما يفضى إلى تجاوز المصادمات مع خطاب الاستشراق وإتاحة الفرصة لإنماء خطاب يتجاوز الحدود الفاصلة بين الثقافات .

وعند إعادة النظر في علاقة مصر بأوروبا ينبغي تقييم العنصر الرئيسى الذى تقوم عليه الثقافة الأوروبية ، ألا وهو العلم . فالعلم التجريبي قد أزاح الغائية الكلاسيكية مرجعاً إياها إلى القرون الوسطى ، مما أفضى إلى قمع الآفاق الثقافية الأخرى . كان لذلك الرفض المؤسس على العقلانية المطلقة ردود فعل متفاوتة فى مصر ، مثلما فى مناطق أخرى من العالم . فظهرت الحاجة إلى مناقشة علاقة العلم بالآفاق الثقافية الأخرى . والتجربة الشخصية فى مصر تغلفها أزمة عديدة ، وتتداول مع ثقافات متعددة ، خاصة فى الإسكندرية . فالثقافة التى تشكلت فيها عبر التاريخ ، عملت على تشكيل البيئة المحيطة ، وتشكلت بها فى آن . ومن ثم ، يصعب تقييم طبيعة المكان بمعزل عن تاريخه . فالكائنات العضوية والجماد يشكّلان جزءاً من البيئة الحية فى التمثيل البصرى للإسكندرية . فالمدينة التى نما فيها خطاب ثقافى ألف الشتات وتجاوز التناقضات ، يصعب عليها الانغلاق فى إطار أنساق معرفية يفرضها خطاب أحادى يتأسس على العقلانية البحتة .

ومع ذلك ففى أزمة التحول قد يفضى التنوع إلى مأزق عاطفى وثقافى ، وفى مصر ، يشتد هذا المأزق بالانهيار التدريجى الذى أصاب الوضع الثقافى منذ الثمانينات ، مما نتج عنه بلبلة فكرية عرقلت المسار الطبيعى للتراث السكندرى ، والممارسة الفنية التى ارتبطت به . فالتمزق الثقافى نتج عن مناظرات حامية بين الأصوليين والحداثيين جاءت نتيجة صعوبة استيعاب التكنولوجيا أو العلوم الحديثة لدى البعض ، لابتعادها عن المعارف الحياتية التى تعودوها ، مما أفضى بهؤلاء إلى رفض كافة مبادئ الفكر العقلانى والاستسلام للتغيب . هذا الجدل المحتدم بين العلم والواقع ، أو العلم وما وراء الواقع ، أفضى إلى الفصل بين التجربة الصوفية والعقلانية ، وبين الفن والعلم ، مما أصاب الفرد بشقاق داخلى . ويجوز رأب هذا الصدع الداخلى لدى الفرد فى حالة معاودة صياغة علاقة الذات بالثقافات الأخرى . فمحاولة التعرف على الذات لموازنة نزعاتها المتضاربة يستلزم التعرف على المفاهيم الخاطئة نحو الغير وكأن مصالحه النفس تفضى إلى مصالحه الآخر . فالتمزق الداخلى على المستوى القومى له مردود فى التعاملات على الصعيد العالمى .

ويتصدى عبد السلام عيد (مواليد ١٩٤٣) إلى هذه الإشكالية فى أعماله المركبة ، المدينة ١ (١٩٨٢) ، خامات متنوعة ، ٢١٢ X ٦٢ سم . بينالى فنسيا الدولى ، شكل (١٩) هى تمثيل بصرى لكوكب منقسم ، والفرد فيه هائم تتقاذفه دوامة تدفع به إلى حافة

الهاوية . والعمل المركب يتكون من مخلفات قديمة ، ومواد منتقاة من البيئة ويتخذ طابعاً صريحاً . فالمدينة ١ أقيمت على حامل به آنيتان من النحاس ، في وضع أفقى ، ثبتت واجهاتهما نحو الخارج ، ربما لتوحيا بفجوة سحيقة على وجهتى الكرة الأرضية ، وتفصل الآنيتان أشكال عمودية ممتدة الأطوال ، وقد تمثل حلقات وصل أو فواصل . والعواميد الفاصلة/الواصلة من الخشب القديم ، وأشكالها قد توحى بمبان معمارية صناعية أو ناطحات سحب ، مثبت على إحداها شكل مصغر لإنسان هائم فى الأفق .

وبالدوران حول البنية المعمارية ، قد يتحول هذا العمل المركب ، المتنوع الأشكال والخامات إلى عملية دالة . فبدلاً من رؤية الآنيتين المثبتتين كوحدين منفصلتين ، تتعارض اتجاهاتهما ، فتبدوان منفتحتين لكافة الجهات ، لتصبحا فى حالة تكامل وليس تضاد . أما العواميد الفاصلة ، فهى تبرز القديم والحديث ، الأسطوري والصناعى ، الطبيعى والثقافى ، مما يوحى بتجاوز الأزمنة وتلامس الأضداد . فالخامات المنتقاة تحمل إحياءات بأزمنة ولت ، وثقافات تبدلت وتنوعت ، فهى تذكّر بالطبقات الثقافية المحفورة فى تاريخ الإسكندرية تساعد المشاهد على تقبل تنوعها الثقافى . فالعوائق الفكرية التى تظهر فى أزمنة التحول تدفع الأفراد إلى الارتداد إلى حقب ثقافية تتفق وتكويناتهم الإيديولوجية ، مما يصيب التكامل الثقافى بالتفكك . ويسعى هذا العمل المركب إلى تجاوز الشقاق الثقافى بتجسيده للمدينة بوصفها فضاء تبرز فيه العناصر الطبيعية والثقافية لتستوى علاقة الفرد ببيئته .

وقد قامت مؤخراً عدة مشروعات لتنمية الوعى البيئى لدى الأفراد ، بتمويل من هبات مالية تبرع بها أفراد ومؤسسات ، ذلك لتجديد مدينة الإسكندرية . وقد نفذ عبد السلام عيد العديد من الجداريات ، من بينها الجدارية التى تعلى مدخل كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية (١٩٩٧ ، خامات متنوعة ، ٢٠٠ متر ، شكل ٢٠) . وهى تجسد صوراً تستوعب أساليب فنية متنوعة . فتمتزج فيها فنون الأيقونة ، والفنون البطلمية ، والإسلامية ، والشعبية ، وكلها أساليب فنية تبتعد عن التجسيد الطبيعى . وفى تجاوز الصور والزخارف المستمدة من سياقات ثقافية متغايرة ، تحمل دلالات ذات خصوصية ، فى ذلك التجاور ما يشرى تلك العلامات الدالة . فاستخدامها خارج إطارها الثقافى المحدود يكشف عن إمكاناتها فى الحوار مع عناصر تصويرية متغايرة ، بتكوين ترددات ومتوازيات تشكيلية تدعم توازن التكوين . والسيدة التى تنتصف التكوين تتقدم إلى الأمام وتنظر إلى الخلف ، وكأنها تتوسط للتوفيق بين الماضى

والحاضر . أما العجلة الزجاجية الدائرة والخاصة بالمركبة التي تقودها السيدة ، فتعمل على تحويل التجربة البصرية إلى حركة فعالة . فالألوان القوية المستخدمة تقرب العجلة إلى صدر الصورة ، والدرجات اللونية المستخدمة تقترب من الاستخدام اللوني في الفن الشعبي . وتنجح تلك التجربة في إظهار إمكانية دمج فن الأيقونة بفن الخط ، والفن الشعبي بالتصميمات الحديثة . فالدوران الممتد للعجلة تردده الكتابات الحروفية الدائرية التي تعبر عن الاستمرارية . أما النافذة الوسطى فهي تصور بحرًا ، أو إمكانية استيعاب ما هو خارج الحدود في الحاضر ، مثلما أمكن تمثيل الماضي في عالم الجدارية . فالتشكيل الجداري لا يتوقف عند حدود الزخرف لتجميل المكان ، بل يساعد المشاهد على إعادة النظر في المحيط البيئي ، والتعرف على الملامح الثقافية المتنوعة للمدينة ، وتفاعلها مع خصائصها الطبيعية ، ذلك حتى يتسنى للمشاهد تغيير رؤيته المحاصرة بالتجاوزات التي نالت من تاريخه المتنوع ، وانقضت على الأماكن العامة التي يرتادها ، وهي تجاوزات تحركها إما مصالح إيديولوجية أو استهلاكية . فيغدو التشكيل الجداري فضاء للتجربة بين ذاتية ، حيث يتيح الممارسة الجمعية ، والتفاعل المشترك .

حينما تنخرط التجربة الفردية الذاتية في الممارسة الجمعية تغدو تجربة بين ذاتية ، مما يوفر إمكانات لإنماء حوار بين للثقافات . ويتطلع عبد السلام عيد إلى إقامة ذلك الحوار في جداريته المدينة ٢ (١٩٩٣ ، ١١ X ٢٢ متر ، متحف تونى جارنييه ، ليون ، فرنسا ، شكل ٢١) . ففي هذه الجدارية تتجسد ثلاثة عواميد منقوشة بلغات بصرية متعددة ، فهي تتكون من جزئيات تشمل أيقونات ، وأشكال أسطورية ، ورسومات بيانية في أشكال حروفية ، حتى يصعب تفسير تلك النقوش تفسيرًا واحدًا ، ينسبها لثقافة بعينها . فالعلامات تشكل نسيج بصرى يعيد صياغة ثقافة مصر والعالم بقراءة العلاقات التبادلية بين مفرداتهما الثقافية . ويتمثل عناصر المزاوجة والتفكك التي تربط الثقافات وتفرقها في آن ، يشير هذا التكوين التساؤلات لصعوبة تصنيف علاماته في إطار تراث ثقافي بعينه ، فقد يمثل واجهة معبد أو صورة خائلية (virtual image) وفقًا لترجمة نبيل على للمصطلح (٢٠٠١) ييشها جهاز إلكترونى . فالمشاهد بصدد بضع علامات قد تكون ذات مرجعية تصويرية ، أو إلكترونية ، وعليه التعاطى معها دون تثبيتها في نقطة مركزية ، أو محاولة التوصل إلى صياغة نهائية لها .

هذا العمل المركب يلمس العلاقات بين العلم والفن ، الشرق والغرب ، وهي علاقة تكاملية تتجاوز الثنائيات المتعارضة ، فهناك حاجة لإضفاء مسحة روحية على

التكنولوجيا . فالتكنولوجيا ليست وليدة الفكر العقلاني وحده ، بل ولدتها الإرادة .  
الصلبة أو الإيمان القوى الناشئ عن الميتافيزيقا الشرقية ، تلك المسحة الروحية ألهمت  
الغرب في عصر الأنوار لتتحول إلى دافع للعمل أشعل الثورة الصناعية . فهناك حاجة  
لفهم روح العلم ، وعلم الفن ، وحاجة لمسائلة الحداثة عبر الذاكرة ، ولإعادة تقييم  
الماضي عبر المخترعات الحديثة حتى يتسنى للفرد إيجاد موضع في عالم الغد .

يظل التمثيل المرئي لمدينة الإسكندرية يجسد تساؤلاً متجدداً حول التحولات الدينية  
والمدينة ، كما يجسد الصراع القائم مع المفاهيم الشمولية عن الجمالية ، التي تتناقض مع  
الخصوصية المحلية . والمخاطر الناجمة عن الدمج المتعسف مع الثقافة الغربية دفعت  
بفنانى الإسكندرية إلى تجديد عنصرى الزمان والمكان ، حتى يتسنى البقاء على  
الخصوصية في ظل التعددية الثقافية . وفي إعادة قراءة نماذج من التمثيل المتنوع لمدينة  
الإسكندرية ما يفسح المجال لإقامة حوار متوازن بين الشرق والغرب في الزمن الراهن .

\* \* \*

## المراجع

- \* Grabar, Andre. (1953). *Byzantine Painting*. Switzerland: Skira.
- \* Ilbert, Robert. (1996). *Alexanrie, 1830-1930: Histoire d'une communaut* (citadaine. Le Caire: Institut Francais d'archeologie Orientale.
- \* MacKenzie, John M. (1995). "Orientalism in Art", *Orientalism: History, Theory and the Arts*. New York: Manchester UP, 1995:43-69.
- \* Nochlin, Linda. (1991). "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth Century Art," *Women, Art & Power*. London: Thames & Hudson: 136-144.
- \* Stewart, Andrew. (1996). "The Alexandrian Style: A Mirage?" *Alexandria & Alexandrianism*. Symposium J. Paul Getty Museum. California: The J. Paul Getty Museum: 231-46.

- \* عالم داوستاشى : الفن والحياة ، كتابات نقدية خلال ربع قرن : ١٩٦٧ - ١٩٩٣ (١٩٩٣) الإسكندرية : كتالوج ٧٧ .
- \* على ، نبيل . (٢٠٠١) ، الثقافة العربية في عصر المعلومات . الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد ٢٦٥ .

\* \* \*

التمثيل والمرئى والمكتوب للمدينة :  
قراءة فى رباعية الإسكندرية للداريل ،  
والمدينة لمحمود سعيد



بدراسة التمثيل المرئي للإسكندرية يتبين لنا وجود محاولات بديلة لإنتاج الحداثة انطلقت من موقع ثقافي مغاير للغرب . ففي بدايات القرن العشرين ، سعى منظرو الفن ومبدعوه إلى إدماج عناصر مستوحاة من الثقافات الأخرى في إنتاجهم الثقافي ، سعياً للتوصل إلى صيغة عالمية للجمالية ، وتولد عن هذا الهجين غير المتجانس صورة محرفة للثقافات الأخرى عمقت الفجوة بين العوالم المتباينة . ويرجع مفهوم العالمية إلى فلسفة الحداثة السائدة آنذاك ، وما ترتب عليها من رسم الحدود الفاصلة بين المعارف والثقافات ، وإقامة تصنيفات هرمية للخارطة الثقافية ، تساير السياسة الاستعمارية السائدة مما أفضى إلى تقسيم العالم إلى دول مركزية وأخرى هامشية . والأوضاع التاريخية الناجمة عن تلك السياسات دفعت بكثير من المبدعين إلى الارتحال محاولة منهم لإيجاد أمكنة بديلة يجدون فيها موضعاً لتشكيل كيانات جديدة . ونجح مبدعو المنفى ، والمغتربون عن جماعاتهم في إقامة ثقافة تخم في المدن التي آوتهم ، وهي ثقافة مقاومة لجماليات الحداثة الرائجة ، وأتاحت لهم مدن المنافي موقعاً بينياً يرفض السياج الفاصلة بين النظم المعرفية والثقافات . ومن ثم ، تغدو الدراسة البينية للتمثيل المرئي والأدبي ضرورة لفهم الصيغ الجديدة التي برزت في الإنتاج الثقافي في النصف الأول من القرن العشرين .

ومحور القراءة في هذه الدراسة هو المدينة الكوزموبوليتانية بوصفها فضاء يبنى في رباعية الإسكندرية (١٩٦٢) للورنس داريل (١٩١٢ - ١٩٩٠) ، ولوحة المدينة (١٩٣٧) ، زيت على قماش ، القاهرة : متحف الفن الحديث ، شكل ٢٢) للفنان محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤) ، واللوحة تمثل مشهداً من الحى العربى في مدينة الإسكندرية . والمدينة الكوزموبوليتانية توفر فضاء يسمح بمواقع بديلة للمشاهدة ، وموضعاً لمن يعيش بين أقرانه ولا بيت له ، فيتواجد في تلك المدينة نظاماً جماعياً جديداً يفسح مكاناً للمواجهة والمشاركة ، وموقعاً جديداً للتعريف الذاتى والجمعى . وإن كان داريل يمثل تجربته بوصفه من المرتحلين عن أوطانهم ، يمثل سعيد من يفتقد إلى مأوى في بيته ، فالمبدعان مرا بتجربة الإزاحة ، وأوجدا بيتاً بعيداً عن البيت .

وبتقاربهم في مدن الشتات ، تتواجد للنازحين أرضاً جديدة لإقامة خطاباً مضاداً للمركزية ، ويسائل البديهيات المفضية إلى إقامة الثنائيات بين الشرق والغرب ،

والشمال والجنوب ، فتغدو مدن الشتات مكانًا مفتوحًا يتيح بدائل للمركزية الغربية بفكرها الأحادي ونظرة التحديق التي تولدت عنه ، لتسفر عن رؤية سلطوية تمايز بين الثقافات ، متجاهلة التعددية الثقافية الناجمة عن الخصوصية التاريخية .

جاء إنتاجا داريل وسعيد مخالفًا للممارسات السالفة في التمثيل المرئي والكتابي في استخدامها لأسلوب المحاكاة بوصفه يمثل الموضوعية ، وفي تماشيه مع الخطاب الكولونيالي ومشاريع الاستعمار الثقافي عبر مشروع العالمية . تمثلت المحاكاة في الرواية الواقعية ، كما تمثلت في المعالجة الأكاديمية في فن التصوير . أما داريل وسعيد فقد عارضوا تلك التقنية سعيًا للتخلص من القيود المفروضة من قبل ثقافة المركز . ومن ثم ، استبعدا المنظور الشمولي المثبت لمحور الرؤية ، والفاصل بين ممارسة الإبداع والتلقي ، واستبدلاه بمنظور آخر يسمح بالتحرك في فضاء النص ، وتبادل المواضع بين الواقع والخيال ، والمدينة والنص ، ليحل ذلك المنظور المتعدد محل العوالم المقسمة إلى ثنائيات متعارضة . فنحن بصدد عالمًا متغير الخواص ، تتداخل عناصره لتتبدى فيه الثنائيات كمردود لخصوصيات تاريخية وليست حقائق أزلية قائمة أبد الدهر . فالتمثيل الثقافي لذوى المواقع البينية يبتعد عن التمثيل المركزي ، وأحادية المعنى لي طرح تعددية الرؤى الناجمة عن الوعي بازدواج الزمن حيث يتضافر الماضي والحاضر في الواقع الثقافي .

ولم يعد عنصر الزمن بمعزل عن المكان في دراسات الطبيعة حاليًا . فالتصور السالف لفضاء ثلاثي الأبعاد وزمان ذو بعد واحد تحول بظهور علاقة زمنية مكانية متصلة ليغدو الفضاء رباعي الأبعاد ، حيث بات المشاهد عنصرًا من عناصر العالم الذي يشاهده . ( Massey, ٢٦١ ) . وإن كان علماء الهندسة والطبيعة قد توصلوا إلى هذا التداخل بين الزمان والمكان ، فلا يقتصر هذا الاكتشاف عليهم حيث توصل المبدعون أيضًا إلى حقيقة التفاعل بين الزمان والمكان . فلم يركز اهتمام كل من داريل وسعيد على مجرد إيجاد حلولاً تقنية للمكان ، بل تمثل لهما المكان كأحد مستويات الوجود ، يتم التحرك فيه بموجب شبكة من العلاقات يتدخل العنصر الزمني في تفاعلاتها .

ويتضح تفاعل الزمان والمكان في رباعية الإسكندرية على كافة المستويات بدء من المستوى المحلي وامتدادًا للعالمى . ويتألف السرد من أربعة أجزاء يتزامن فيها الماضي والحاضر والمستقبل حيث تنفرط الأحداث في حيز مكاني يتزامن فيه الحاضر مع وقائع

تمت في تاريخ الإسكندرية سالفًا ، حتى تستحيل القراءة الخطية للرواية . فالمكان لا يمثل الجمود المطلق ، بل هو في حالة تشكل دائم وفقًا للمتغيرات الاجتماعية عبر الزمن . والتداخل الزماني المكاني يبرز حيزًا يتجاوز التاريخ المتعارف عليه ، وهو حيزًا بينيًا يتسع لمبدعى المنفى ويسمح بتشكيل هوية مركبة ، قادرة على التحرك بين الأقطاب المتعارضة .

وبتلاشى الفواصل بين الأزمنة في رباعية الإسكندرية تمكن المؤلف من رصد العلاقات المزدوجة بين الماضي والحاضر ، الواقع والخيال . فتختلف الوقائع تبعًا لما يرويه الرواة ، وفي معاودة قراءة الحدث عينه في كتابات القائمين على السرد في الأجزاء الأربعة من الرواية يستحيل على القارئ الفصل بين الواقع والخيال ، كما يستحيل الفصل بين فعل القراءة والكتابة ، والسرد المتكرر يجعل التداخل بين الزمان والمكان أكثر تعقيدًا فيستحيل تطبيق أية نظريات مسبقة للكتابة على فعل الكتابة حتى غدا التنظير يمارس عبر الإبداع ، وتتجاوز الشخصيات في كيفية الكتابة ، فدارلى يميل إلى التلقائية حتى لا تفتقد العاطفة التي يتشكل منها العالم الفني (Clea, ٧٩٢) ، بينما يرى بالتأزار تشابك الواقع والخيال وضرورة مراجعة مبدأ الفصل بينهما ، لذا فيقترح كتابة تستخدم تقنية العصور الوسطى ، التي تعيد النقش على اللوح الواحد ، فتراكب الوقائع لتمحو إحداها الأخرى ، أو تكمل إحداها الأخرى ، (Balthazar, ٣٣٨ ٢٩٣) ، فالمؤلف في كل جزء من أجزاء الرباعية يقوم بدور الراوى أيضًا ، فهو ينظر بينما يروى ، ومحاولات السرد المتغيرة تكشف عن الطبيعة الازدواجية للكتابة والتنظير .

وفي إعادة الكتابة وإعادة قراءة الحدث ما يضع الكاتب في موضع بينى فكأنه « يقف على أعتاب الحدث » (Balthazar, ٣٣٨) . فالكاتب لا يقصر كتابته على تسجيل ما ترويه الشخصيات من أحداث تمت في أزمنة متفرقة ، ولا يقصد مجرد سرد ثلاثة قصص حب بتداعياتها وما تلمح إليه من إحالات إلى كفافى والإسكندرية وكليوباترا ، فالرؤية الكلية لم تكن لداريل إضفاء معنى أحادى للحدث ، أو خلق عمل فنى عضوى ينفصل عن القارئ . فطبيعة موقع الحدث - أى مدينة الإسكندرية - بوصفها موقعًا متعدد الدلالات يحول دون الرؤى الشمولية المتخفية فيما يعرف « بالفن » . فلا وجود للفن بالنسبة للقارئ والمؤلف ، ولكنه من ابتداع النقاد . فالمبدع والمتلقى يتساويان في تلقيهما للعمل واختزانه كالشاحن الكهرومغناطيسى ، وهى عملية يصعب وصفها

بالعقل ، ( ٤٨٢ Mountolive ) ، فهناك تضاد بين إنتاجية المبدع والمتلقى وعقلانية الناقد المقحمة . ولتداخل الكتابة والقراءة كممارسة فهناك حاجة للعثور على قارئ فعلى بين السطور لإتمام عملية الكتابة ، ( Balthazar, ٣٧٩ ) .

فالإنتاجية المشتركة بين القارئ والكاتب تضيء على اللحظة الزمنية احتمالات متناهية تطرح خيارات مفتوحة ، فالقارئ لا يعيد إنتاج الحدث للتوصل إلى الحقيقة في عقر دارها ، فالحقيقة لا موطن لها ( Balthazar, ٣٤٠ ) ، والتأويل الأحادي للحدث تزييف لخارطة الوقائع ، مثلما حال الكتابة الصحفية في تجاهلها لتعقد الحياة . ( Clea, ٧٩٣ ) . فالسرد بطبيعته لا يتجه من الذات إلى الموضوع ولا يتقدم خطياً من الماضي إلى الحاضر ، « بل يتجاوز الزمن ملتقاً حول محوره لاستيعاب منظومته الكلية » . ( Justine, ٩٨ ) . كما يطرح التداخل بين الماضي والحاضر إمكانات متعددة للمستقبل ، مما يقوض نظرية المحاكاة اللا تاريخية في زعمها بتمثيل ما تدعيه بالعالمية الباقية أبد الدهر . وعلى النقيض من ذلك ، لا يبقى شيء على حاله فالزمن يغير المؤلف في تحركه المستمر ، ولدفع الحدث إلى الأمام ، ينبغى على الكاتب الارتداد إلى الخلف لقراءة الحدث من كافة جوانبه . وبمسائلة الأحداث يتبين للكاتب أن « المفتاح الذى يديره يتوغل داخل نفسه » ، ( Balthazar, ٢١٧ ، ٢١٠ ) .

وبالمزج بين الماضي والحاضر يتواجد الكاتب/القارئ على تخم الزمن ، وبالمزج بين الأنا والآخر يتواجد على تخم المكان ، مما يطرح سؤال المستقبل ، أو كيفية تشكيل الذات ليصير لها كيئاً قائماً ذا موقعاً خاصاً . ولكن الاعتقاد في « الذات بوصفها كيئاً ذا خصائص ثابتة ، هو من نسج الخيال » ( Balthazar, ٢١٠ ) ، فأى تصور للذات مشروطاً بموقع مكاني وزماني حتى في حالة ثبات الحدث والقائمين عليه ، وكذلك تتغير علاقة الكاتب بالآخر بتغير منظور الرؤية ، ومن ثم ، تزول الفواصل بين الذات والآخر أثناء السعى المتبادل لتكشف الذات في علاقتها بالآخر .

وفي تنقيبها عن التداخل بين تجربتي الكتابة والقراءة على مستويات عدة ، أثمرت الرباعية عن نص يجمع بين التنظير والممارسة ، أفرز بدوره عن تمثيل ثنائي لمدينة الإسكندرية بوصفها واقعاً وتخيلاً ، وهو تمثيلاً يتبرأ من أية تعاريف أحادية تضع الإسكندرية خارج المتصل الزمكاني . ويعد تزاوج الزمان والمكان « أعظم قصة حب

بين شاب وفتاة في الزمن الراهن ، لانطوائه على وحدة شعرية لا تفصل بن الفكر المنظر والمحلل » ، ( Balthazar, ٣٠٦ ) .

ومثلما أدى التعرف على المتصل الزمكاني إلى تخلى الكاتب عن المركزية في الكتابة ، فقد شجع سعيد على التخلي عن نقطة التلاشى في التصوير ، والتي تميز بها فن المحاكاة الكلاسيكي ، اعتمد فن المحاكاة على التحديق المركزي للفنان بما يتسم به من تباعد وانعزال ، فهو يتأمل العالم بوصفه وجودًا دائمًا ، وليس وليد عوامل الزمن . كما يعمل المتلقى بدوره على اختزال المشهد المتجسد أمامه ، يتمثل نظرة الفنان المركزية التي تأسست على مبدأ تنظيري مسبق . يترتب على ذلك افتقاد الامتداد الزمني لتطابق رؤية الفنان والمتلقى في نقطة ثبات ساكنة تضيء على اللوحة الجمود .

أما في لوحة المدينة فبناء المشهد لا يتبع المقاييس النظرية وما يستتبعه من تحديق سافر ، بل يسمح باللمحة المسترقة التي تتبدل بموجبها بؤرة الرؤية مرارًا ، فهي تضمر توجهًا صداميًا وعاصيًا . وقد يخيل للمتلقى وجود نقطة تلاشى في فراغ اللوحة ولكن سرعان ما يضطر إلى التوقف عن التحديق عندما تخيله العناصر الأخرى لاستراق لمحة خاطفة ، فللهولة الأولى تبدو لوحة المدينة محاكاة لمشهد واقعي ذي بنية هرمية ، تتوسطها بنات بحرى ، يحيطهن بائع العرقسوس يمينًا والأب والابن يسارًا ، وقد يبدو للبعض أن سعيدا لم يقدم رؤية مغايرة للمستشرقين ، خاصة وأن المشهد يمثل حى شعبي وأنماطًا شعبية . ولكن تكوين اللوحة لا يتيح لعينا المتلقى الثبات في نقطة مركزية . فشخص اللوحة تنظر في اتجاهات متباينة مما يحطم التساوق الهندسى الظاهر . فبائع العرقسوس على يمين المشهد يجتلس النظر إلى بنات بحرى ، وعلى اليسار يسدل الأب عينيه متظاهرًا بعدم الالتفات إلى ما قد لاحظته بالفعل . أما الطفل فيجتلس النظر جهة اليسار خارج إطار اللوحة . وبينما تتجاوب بتان مع نظرات الساقى تتطلع الثالثة خارج إطار اللوحة وكأنها تبحث عن شاهد للحدث خارج إطار التكوين ، أى المشاهد .

يغدو المشاهد ناظرًا ومنظورًا إليه في آن ، كما يعد موقعه حيزًا لنقطة تلاشى أخرى تستقر خارج إطار اللوحة . فهناك ترابط بين التصميم الأساسى للتكوين والمشاهد مما يكسبه مكانًا في عالم اللوحة ، ويكسر الحاجز القائم بين المحيط المادى للمشاهد وعالم اللوحة المتخيل . وإن أتيح للمشاهد المشاركة في صياغة تكوين اللوحة ، فهناك مانع

يستبقيه خارجها . فالموقع الأمامى لبائع العرقسوس يضعه فى مرتبة أعلى من موقع المشاهد حيث نفذت الشخوص بمقاييس مستمدة من الواقع ، والاقتراب منها يضفى عليها سمة الصرحية وهيبتها تنبه المشاهد إلى ضرورة ابتعاده . كل تلك العوامل تحول دون إدماج المشاهد إدماجاً كلياً فى عالم اللوحة المتخيل . ولأن المشاهد له حرية اختيار موقع المشاهدة ، فهو يظل داخل وخارج إطار اللوحة مما يبدد مركزية الرؤية ، ويقوض البنية الهرمية ، فيتفتت التكوين فى زمرة من المشاهد التى تتسق أو لا تتسق ، دون الانتظام فى نسق خطى ، مما يحول دون إمكانية الإحاطة بكافة عناصرها معاً . وبفتتت منظور الرؤية يتوجب مشاهدة اللوحة بلمحات خاطفة تجول فى أرجائها .

والتطلع إلى لوحة المدينة بلمحات خاطفة متقطعة يستغرق امتداداً زمنياً أطول . أما فن المحاكاة الأكاديمى فقد افترض عنصراً زمنياً لحظياً تندمج فيه رؤية المبدع المؤسسة للعمل وعملية التلقى لدى المشاهد . ولكن فى حالة غياب نقطة التلاشى - بمنظورها الأحادى - من التكوين ، مثلما فى لوحة المدينة ينطلق الزمن مع الحركة اللامنتظمة للعين فى فراغ اللوحة . والتنقل الاعتبارى للعين بين عناصر اللوحة يزيح التشكيلات المتساوقة لتوجد مكانها علاقات لا تساوق بين العناصر ، مما يتيح للمتلقى تشييد تصوراً جديداً للتكوين . فلن يتبدى له توزيع الشخوص كمجرد تصميم هندسياً محض ، بل تغدو الشخوص عناصر شبكة مركبة من العلاقات المتداخلة ، تكشف عن تناوب علاقات السلطة والإخضاع ، التضامن والتناحر . ويتفكيك العلاقات بين الوحدات التشكيلية وإعادة تركيبها ما يعبث بانتظام الإيقاع فى اللوحة . ولعدم ثبات العلاقات التشكيلية فى فراغ التكوين ، يتنبه المتلقى إلى افتقاد نقطة بدء لتغدو اللوحة مرهونة بواقع زمنى وتتجاوزته ، فهى زمنية ولا زمنية فى آن .

وفى استخدام سعيد للون نلاحظ أيضاً ميله لتوظيفه فى تمثيل علاقة مركبة بين الليل والنهار . والمشاهدة الأولى للوحة توحى بأنه يعمل على محاكاة الألوان الطبيعية بمزيج متناسق يتجسد فى زرقة السماء ، وصفرة الرمال ، ولهيب الشمس الأحمر ، فكلها ألوان مستمدة من طبيعة الإسكندرية . ولكن المؤثرات الضوئية جاءت لتؤثر العلاقات المتناغمة ، فالشمس تسطع ، ولكن المؤثرات الضوئية توحى بشعاع القمر . والجمع بين الأحمر والأزرق يؤكد تلازم الأضداد فى البيئة السكندرية ، ويتمثل ذلك فى الالتباس بين الجسدى والروحانى . وفى استخدام التقابلات اللونية ، وفى تدخل المؤثرات الضوئية على الأشكال كافة ما يعطى الحس بالصلابة والشفافية فى آن .

وتعارض المعانى الملتبسة لتضارب زوايا الرؤى لم يقصد به الإيغال فى النصية إلى حد التوثين للوصول إلى موقف لا تاريخى . وإنما فى تمثيل التباينات عبر اللغة اللونية ، والتشكل المتواصل للفراغ تبعاً لإيقاع حركة العين التى تتحكم فى/وتحتكم إلى عناصر اللوحة ومن ثم دلالاتها ، فى كل ذلك تجسيداً لحال المدينة واستحالة استقرار دلالتها بالمفهوم السياسى . فالعلاقات بين الشخصى تتبدل بتبدل حركة العين ، فالبنيات قد تشكلن كتلة واحدة ، لو نظر إليهن من منظور تشكيلى مجرد ، أو كفرادى لو تتبعنا نظراتهن الموجهة فى اتجاهات مغايرة ، حيث ترتبط كل منهن بالعنصر الآخر المتأمل فهناك خط وهمى ينطلق من عيون الشخصى والعناصر الأخرى ، بحيث يتم الترابط بين عناصر التكوين على مستوى ظاهرى وآخر وهمى تنجم عنه ازدواجية الدلالة ، لانطوائها على الشهوانى والصوفى فى آن . فنحن بصدد مشهداً يراوح بين الكشف والحجب ليلمح إلى الأدوار المتبادلة بين المعرفة والسلطة فى المدينة . فالنص المرنى ينطوى على معارضة رئيسية فهو يوحى بالمحاكاة التمثيلية ، فى حين يسعى لسبر أغوار عناصر الإيهام مما يسفر عن إمكانات متعددة للتلقى . فنحن بصدد نصاً مرثياً يكشف عن كيفية إنتاجه ، لتغدو قراءته ممارسة نظرية وعملية فى آن ، فلا تميز بين النقد والإبداع لتحرك الناظر والمنظور إليه فى محيط ثقافى مشترك . وفى اكتناحه لدلالة التمثيل المرنى يشترك المتلقى فى عالم متخيل شارك فى إنتاجه فيراجع مفهومه السابق عن المدينة .

ففى النصين - المرنى والمكتوب - لكل من داريل وسعيد مساهمة لكافة المفاهيم المبنية على ثنائيات متباينة ميزت بين الزمانى والمكانى ، العقل والجسد ، الناقد والمبدع ، حيث حول مشهد المدينة إلى مكان للتلاقى فى زمن لا يتحدد بالحاضر ، ولا ينحصر فى جماعة بعينها ، فالجماعة ما هى سوى كيان اجتماعى تشكل فى المكان بفعل الزمن ، ولكن الكاتب فى رواية داريل « يحيا بين دقائق الساعة (حيث) يتواجد التاريخ الفعلى لتلك الأقصوصة الجمعية » . ( Clea, ٦٥٩ ) . وتمتد عملية الدفع الأمامى والارتداد الخلفى زمنياً عبر التاريخ بدءاً من الأزمنة البعيدة ، متوقفاً عند محطات لأسماء أعلام كبرى ، ووصولاً إلى الحاضر الآتى المتغاير الخواص . فالمدينة تحتضن جماعات شتى فيها الأتراك ، واليهود ، والمسلمون ، والأقباط ، والشوام ، والأرمن ، والإيطاليون ، واليونانيون ، والإنجليز ، والاييرلنديون ، والفرنسيون ، يتجمعون فى بعض المراسم

الاحتفالية ويتفرقون في غيرها . والعلاقات المتباينة بين تلك الجماعات تتمثل في العلاقة الملتبسة بين الدينى والدنيوى . « فبينما يقيم جمهور المؤمنين الصلاة للقديس المختار ، يلهو العامة في المولد » ، ( Balthazar, ٣١٨ ) .

تغدو المدينة فضاءً كارنفالي تمارس فيها الطقوس المقدسة والهوى ، فالإعلان عن الارتباط العاطفى يتزامن وأداء الطقوس في المجاورة . فبينما يتقدم نسيم بطلب الزواج من جوستين ، يتقدم موكبًا كبيرًا من جامع النبی دنیال ، كما يتعرف أهل نسيم على جوستين في مولد أبو جرج . فالكرنفال أو المولد يعكس روح المدينة الجامعة للدينى والدنيوى ، كما يفتح آفاقًا لتزاوج الثقافات ، والملل ، ويبیح الممارسات المحرمة ، مثل ختان الإناث ، والمواخير ، ودعارة المثلية الجنسية . فيعتقد أن ذوى العاهات محصنون بقوى خارقة ، ويغدو الجنون معيارًا لقياس مدى القوى الروحية ، والمجذوب يعامل بوصفه وليًا لديه تأثيرًا واضحًا على القادمين من الأقاليم ، وعلاقة ناروز بهم مثالاً على ذلك .

ويتجلى لنا الالتباس في العلاقات الإنسانية نتيجة خلط الدينى والدنيوى في حياة ناروز - أخو نسيم القروى المنشأ - فطقوس المولد تملؤه بقوى روحية تشعل جسده بتيار كهربائى يدفعه إلى مقصورة إحدى العاهرات ، يتخيلها « كليا » الحبيبة الغائبة بعيدة المرام . وكأن الروحانيات تمد ناروز بشغف الحياة فيتراءى لنا دائمًا هائمًا بين نقيضين ، فهو يتوجه حينًا إلى وادى النظرون لممارسة الصوفية بزيارة الأماكن المقدسة هناك ، ولكنه أحيانًا أخرى يمسك ببندقية وكرباج ، فهو قادر على زعامة حركة دينية ، وبالفعل يتآمر ناروز للإطاحة بسيادة الباشاوات ، وكأنه يشر بصوفية راديكالية تدعو إلى الكفاح ضد الظلم الدنيوى والظلم الإلهى ، فهو حريص على امتلاك الإنسان لروحه ، ( Mountolive, 579 ) . ولا يتورط ناروز في اللعبة السياسية وتحركاتها المحسوبة كقطع الشطرنج ، لما يترتب عليها من مفارقات نتيجة لحساباتها المبنية على تصورات خاطئة . فهو على النقيض من ذلك يسعى إلى إشعال : الوعى الشعرى « الخامل لدى البشر » ( Mountolive, 579 ) لبعث الطاقة المحركة للجسد .

تخوف نسيم من القوى الكامنة في أخيه ناروز لتعارضها بتوجهاتها الصوفية الراديكالية المحركة للعامة ، وتطلعات نسيم الأكثر تكلفًا . وفي مواجهة تلك الممارسات الصوفية الراديكالية أقيمت جلسات صوفية تابعة للطريقة اليهودية القبلانية ،

وهى جلسات سرية عقدت لإخفاء مؤامرة ضد السلطات المتسيدة . قام بتنسيق تلك الجلسات بالتآزر ، وهو طبيب يهودى دعا إلى موازنة الهوى والفكر ، حيث رأى أن الأمور السياسية المعتمدة على الفكر تتحقق بالموائمة بين الحسية المطلقة والصرامة الذهنية . كما اعتقد بالتآزر أن البيئة السكندرية قد وفقت بين الديانات كافة ، والعامل الأساسى المدعم لذلك التآلف الدينى هو اجتماع النازحين فى الإسكندرية من شتى بقاع الأرض ، فافتقادهم للبيت دفعهم للتوفيق بين الأضداد .

والازدواجية بين الدينى والدنيوى تتجلى فى تجارب الحب التى شهدتها الإسكندرية « فقد أفرزت عشاقًا متفردين » . ( Justine, ٨٣ ) ، تلك العلاقات تكشف عن الطبيعة الازدواجية للحب والانحراف الجنسى ، والتى أسئ فهمها حتى اتهمت المدينة دائماً بأنها « داعرة » . ورباعية داريل لا تقدم تمثيلاً لحياة الفحشاء فى المدينة ، بل تساءل التفسير الأحادى لمفهوم الحب ، كما تقوض السياج الفاصلة بين الحب الصادق والكاذب ، حيث هناك حاجة لتجميع « قاموس واصف يعرف بكلمة الحب » ، ( Balthazar, 298 ) . تغدو علاقات الحب فى الرباعية بمثابة مطاردة عبثية ، فتعزى الجسد أمام الآخر دون تعرية الذات يرجع لافتقاد المرء لذاته . فالبحث العبثى عن الذات بالاتصال الجنسى المتكرر يدفع المرء للانغلاق على ذاته وهو توجه داخلى يفضى إلى عشق الذات والجنس المماثل لها . تمثل جوستين أبعاداً متعددة للمرأة ، فهى تتخفى وراء أقنعة لتتبدل صورتها وفقاً لرؤية الرجال لها . تغدو جوستين صنو لشوارع مدينة الإسكندرية ، بمتاهاتها ومرآتها ، وهى كالمرآة تدفع المرء لتأمل ذاته ومساءلتها .

ومساءلة الذات فى الرباعية ليست توجهًا نحو العقلنة الكارتيكانية : « أفكر فأكون » ، بل هى محاولة لتحقيق التوازن عبر حوارية النص فى جمعها بين التجربة الحياتية وبعدها النظرى ، والمراوحة بين العقل والجسد . ففي ازدواجية التجربة ما يلمح إلى الهوية المركبة للنازحين إلى مدينة الإسكندرية . أما الجاهلون بالطبيعة الحوارية للإسكندرية فيخفقون فى تلقى الجانب الروحى الكامن فى تلك المدينة المتغيرة ، ويقبعون فى عزلة سياسية لفشلهم فى الاندماج مع الجماعة . يمثل هؤلاء المنعزلون الرؤى الأحادية المتسمة بالمركزية الكولونيالية ، وتعد الإسكندرية بالنسبة لهم مجرد منفى أوروبى الطابع .

والتدخل الكولونيالى فى موقع المدينة يثير الانقسامات بين مواطنيها ، لينمو الشقاق

الطائفي بين الأفراد ، وترجح كفة المعايير الأوروبية في مقابل القيم المحلية . ينشأ عن ذلك شخصيات تتسم بالازدواجية تتنازع بين نمطين متغايرين في التعامل إرضاء للطرفين العربي والأوروبي ، وتسهيلاً لمهمة التجسس وكتابة التقارير لحساب الجهات الأجنبية ، مما أفضى إلى نتائج سلبية أضرت بالطرفين المستعمر والمستعمر . وفيما تمت المؤامرات في السفارات الأجنبية ، حبكت مؤامرات مضادة في احتفاليات أهل المدينة (وهي صنو للموالد في الأحياء الشعبية) . واللعب في تلك الاحتفالات قد ينقلب إلى التباس في الهوية ، وينتهي بجريمة فعلية . تجسد تلك الاحتفالات السياسات المتضاربة في المدينة وما يترتب عليها من آثار سلبية على القاطنين بها ، ليغدو الأفراد فاعلين ومفعولاً بهم .

وبتردى الأحوال المعيشية نتيجة التآمر السياسي على المستويين المحلي والعالمي ، تتآكل معالم المدينة خاصة حينما تلحقها مخاطر الحرب النازحة من الشمال إلى الجنوب . ويتمثل حال المدينة المتردى في نسوتها ، فتفقد جوستين جاذبيتها ، ويصاب وجه ليلي الجميل . تعد تلك الإصابات مؤشراً على نضوب القوى التي ارتكبت إليها النساء في علاقتهن بالرجال ، فقد استغلن تمثيلهن لدور الذات الخاضعة لتأثيره الفعال في ترويض الآخر . ترتب على الإغراق في العاطفة افتقادها فاعلية التأثير ، وتغدو العلاقات بين الجنسين محاولات فاشلة للتدخل في شئون الآخر ، مثلما علاقة ليلي بمونتأوليف . أما جوستين فتستغل علاقتها بدارلى للتعرف على ذاتها ومن ثم اكتساب القوة الداخلية التي تمكنها من التفوق عليه . خلاصة ، تتسم كافة التعاملات بين الجنسين بالازدواجية ، متبدلة بين أدوار المستعمر والمستعمر ، مما يتطلب مساءلة العلاقة بين الرجل والمرأة والسلطة المستترة المتخفية وراءها ، وهي علاقة لا ترتين بمكان أو زمان ، وتتعدى الحدود القومية ، لتتضح لنا سلبياتها في زمن التحول الذي تعاصره المدينة ، زمن زلزلت فيه المفاهيم الراسخة بفعل تباين مصالح الأفراد ، وتضارب مطالبهم في المدينة التي نزحوا إليها وفي محاولتهم لتشييد بيت حتى وإن ظلوا بلا مأوى .

ففي مراحل التحول يغدو الفرد ذو الانتماء الثقافي المغاير عنصر مقاومة للنمط السائد . وبنات بحرى في لوحة المدينة لسعيد لسن مجرد محاكاة ساخرة لآلهة الحسن الثلاثة ، بنات زيوس Zeus ، ويورونيم Euronyme ، اللاتي تكررت صورتهم عبر التاريخ الفني بوصفهن يمثلن الجمال والرشاقة ، والنظرة الأخاذة (Room, 1983) ، وأشهر عمل يمثلهن هو لوحة الربيع Primavera ، لبوتشيللي Botticelli . ولكن

نظرات بنات بحرى تضمنرن ما يتجاوز الإغراء الأنثوى . فالحسن الأنثوى فى لوحة بوتيشلى يتسم بالكمال ، ولكنه « كمال هزيل » (Clark, 1960, 96) ، لتزهن عن الحس الجسدى . أما بنات بحرى فتجمعن بين رباطة الجأش وفورة الجسد ، فتتقدمن بثبات غير آبهات بتحديث بائع العرقسوس الذى سلط عينيه عليهن بانبهار ، وإن انزلقت العباءة عن الكتف المكشوف لإحداهن ، فتهم بستر جسدها اليناع ، فى محاولة للاحتشام دون التنكر لأنوثتها . فتجسد بنات بحرى ثنائية العنصر الجمالى ، فتجمعن بين الليونة والصلابة ، ولا تتفنى عنهن رهافة الحس لما يمتلكه من قوة ، فتفيض عيناهن بالإغواء دون التضرع ، فهن المتحكمات دون إحكام منافذ الرؤية ، ومن ثم سبل الحركة البصرية . فيتلاشى الإيقاع المنتظم للمشاهدة بفعل نظراتهن الخاطفة المتغيرة الاتجاهات . وباللعب بمصادر الإضاءة عمل سعيد على تفكيك التكوين الهندسى لإطلاق حرية التأويل ، وتقادى مركزية الرؤية . ومن ثم تشكل البنات جزء من مشهد عام ، فيما يمكن للمتلقى رؤيتهن عبر علاقتهن التشكيلية ببائع العرقسوس الشهوانى من جهة ، وفى علاقتهن بالأب المتحفظ من جهة أخرى ، وكلاهما - البائع والأب - يعدان متورطان فى فعل التلصص ، على الرغم من تمثيلهما لأسلوبين متعارضين فى النظر إلى بنات بحرى .

تغدو البنات عنصر مقاومة لا يستجيب إلى تداعيات الماضى ، ويتحدى المفاهيم الثابتة المتوارثة عن المرأة . فالبنات يقوضن الأعراف السائدة فى التمثيل التى أظهرت المرأة إما فى صورة المحظية أو العذراء . صنع المستشرقون أسطورة من المرأة الشرقية فتمثلت بوصفها ضحية مسلوقة الإرادة ومتاحة للعرض أمام الجميع ، فانطوت المشاهدة على عنف لتعري الضحية أمام عينى المشاهد المحدقة . أما الصورة التقليدية الأخرى للمرأة الشرقية فهى الصورة المثالية لبنت البلد المندورة للقيام بدور الأمومة ، وهى تحيل بشكل ما إلى صورة العذراء والطفل . ظلت المرأة الشرقية أسيرة لخطابين متعارضين فهى أما الأم أو العاهرة ، حتى بات من الضرورى تجاوز تلك الأساطير دون توليد خطاب ادعائى آخر .

وأسطورتى المرأة العاهرة أو العذراء تعملان على تهميش المرأة بعامة ، والمرأة التى تنتمى إلى الطبقات الشعبية بخاصة . وفى لوحة المدينة يتجلى للمتلقى الجزء المهمش من مدينة الإسكندرية ، فالخى العربى معزولاً فى التخطيط الكولونىالى للمدينة فى تعمده الفصل ومن ثم الإقصاء . وإن أضفى المستشرقون جواً رومانسياً أو أسطورياً على

مشاهد الأحياء الشعبية ، فهو نوع من الولع بكل ما هو فطرى أو غير متمدين ، وفيه تأكيداً للغيرية يفضى إلى استبعاد الآخر . رفض سعيد الأساطير الثقافية المضللة التى نسجت على المستويين العالمى والمحلى ، حيث استملكى الجماعة النخبوية فى مصر النظرة الكولونيالية للأحياء الشعبية ولبنت البلد حتى أقتصر تمثيلها على أدوار المتعة أو الأمومة ، كما تبرأ سعيد من الجمالية الكلاسيكية السائدة فى الفن الغربى منذ أوج عصر النهضة ، وهى جمالية وليدة المركزية الأوروبية وتتستر وراء خطاب العالمية ، ففى لوحة المدينة يطرح سعيد منفذاً بديلاً للرؤية يواجه السياسة الجمالية الساعية إلى تنميط العناصر المحلية . فقد كانت الحركة التشكيلية فى مصر فى حاجة إلى إيجاد تقنيات خاصة تتشكل بفعل رؤية جمالية نابعة من حس بطابع المكان وعناصره . وإن اعتاد المستشرقون إضفاء سمة الخنوع على بنت البلد ، أو إبراز مفاتها للعرض على جمهور المتلصصين ، عالج سعيد ذلك باستخدام نقطتى تلاشى لتلافى مركزية الرؤية . فهناك خط وهمى يقود عين المشاهد إلى مركز اللوحة ، وآخر يتوجه من إحدى البنات نحو المشاهد ، ليغدو المشاهد ناظرًا ومنظورًا إليه . تغدو بنت البلد دالاً مزدوجاً فهى فاعلة ومفعولاً بها ، حيث تساعد فى تشكيل رؤية المشاهد لها ، وتتشكل برؤيته . ففى اللوحة الخاطفة التى تلقيها على المشاهد ما يحثه على مراجعة نظراته السابقة . ويتفكيك مركزية المنظور يسمح للمشاهد رؤية بنت البلد فى علاقتها بالعناصر الأخرى فى التكوين ، مما يترتب عليه دحض الصفات الجوهرية التى لحقت بها نتيجة التحديق المركزى . إضافة إلى ذلك ، فموضع الشخص فى التكوين يعارض الخطاب السائد وما ترتب عليه من تمييز بين الأنواع وترتيب هرمى بين الأفراد وفقاً لمواقعهم الاجتماعية .

ففى أسلوب المحاكاة المستخدم فى التصوير الكلاسيكى عادة ما تمثل المرأة محتضنة الطفل ، وهى فى وضع جلوس تستسلم إلى/تحتوى برجل قوى يقف منتصباً بجوارها . صارت تلك هى الصورة المعهودة للأسرة بعامة ، وللأسرة المقدسة بخاصة ، فصورة العذراء الأم الجالسة على ظهر الحمار ، بينما يقودها القديس يوسف النجار ، صورة ألفناها . أما فى لوحة المدينة فاستبدلت صورة الرجل المفتول العضلات على صهوة الحصان ، بالأب الذى يجلس على الحمار ويحوط ابنه بحنان ، بينما يوحى لنا ردائه وغطاء رأسه برفعة التراث القروى . وإن كان الأب قد أطبق جفنيه فليس لغفلته أو تغافله ، وليس استنكاراً بما يدور حوله ، ولكن تمسكاً بدوره الأبوى ، وتأكيداً لأهميته . والطفل يصوب نظره إلى جهة غير محددة فى الفضاء المترامى خارج الإطار ،

فكأنه مشدوه بحضور جسم غير مرئى ، أو قوى خفية . وإن كانت الصورة البديلة للأب والابن قد قوضت الصورة النمطية للعدراء والطفل ، فتظل تجسد فاعلية التحفظ أو إرجاء الرغبة ، فوجود الطفل ورؤيته للا منتهى تستجوب التمهّل ، ذلك ردًا على عفوية البنات اللاتى تحتفين بالآنى . وما زالت هناك نساء تقمن بالأدوار التقليدية للمرأة فى خلفية التكوين ، حيث تمارسن طقوسهن اليومية ، والتجانس فى حركة أيديهن يخلق إيقاعًا فى الفراغ . فالخطاب البديل الذى يقترحه سعيدا لا ينتفى أمومة المرأة ، بل يبرز مكن قوتها الذى ظل مقمومًا .

فالتوازن بين أدوار المرأة يتحقق فى تشكيل اللوحة . تتوسط بنات بحرى الأب وبائع العرقسوس فى التكوين ، فهن يفصلن عن كليهما بنسب متساوية ، بينما تظل هناك علاقة تشكيلية/دلالية تربط شخوص اللوحة فى تكوينات شتى . يوجه بائع العرقسوس عينيه ومزrab آنيته صوب البنات ، ونظرتة المندهشة تمزج الرغبة بالرهبة ، متلهفًا الوصال لا التملك ، فيبدو مستسلمًا لهن ، ومتحديًا لقواهم الخفية فى آن ، فالمشهد لا يوحى لنا باللاتجانس المتضمن فى علاقة الرجل بالمرأة لتوازن فحولة الرجل بالقوى الموحية لدى المرأة .

فنظرة البنت الأخاذة تنطوى على حس جنسى ومعرفة حدسية تحمى جسدها من التعرض لتحديق الرجل . فهى لا تمثل الذات الخاضعة للقوى الذكورية ، وبدورها لا تجسد قوى البطش الخارقة للساحرات أو الجنيات المعهودة فى الأساطير المحلية . فالقوى النسائية هنا لا تهدد بل تحت على مراجعة الصور النمطة التى نسبت إليها . فالجمع بين الحس الجنسى والحدس المعرفى يبعث بعلاقة قوى بديلة ، تعيد ترتيب أسس التوزيع فى المكان . فالشخوص النسائية تحافظ على مسافة متساوية بين الأب وبائع العرقسوس ، بين البائع الجوال والفلاح المرتبط بالأرض ، بين الثابت والمتحول . وموقع البنات البينى يرجئ المحاولات الرامية إلى قراءة بنية هرمية/سلطوية تتأسس على مركزية الرؤية/السيطرة والإخضاع .

والمشهد الممثل لا يقصد به تقديم رؤية طوباوية للحى العربى بالإسكندرية ، بل هو محاكاة ساخرة للخطابات المتوارثة ، سعيًا إلى خرق مركزية الرؤية بإقامة موقعًا كارنافالى لا تتمركز فيه السلطة بل يتم تبادلها بين الأفراد المشاركين فى اللعبة ، لتغدو السلطة لعبة للتبادل بين المشاركين - داخل المشهد وخارجه - لعبة تكشف عن الأقنعة . وفى تتبع العين لنقاط تجمع خطوط التلاشى وإمكانيات خرق الإيهام بالتلاشى لإقامة

أبعاد بديلة تحيل إلى مراكز إبصار أخرى ، تتغير بؤرة العين بين التحديق واللمحة الحافظة ، لتبصر المقتع والمكشوف . والحركة الدائبة للعين نتيجة تباين التكوينات ينشط إنتاج المعنى لتتولد عنه دلالات عدة مما يفضي إلى مراجعة منظور الرؤية المرتكن إلى نزعة قومية متشددة ، أو الذى ينحو نحو الاندماج فى الثقافة المركزية . فالتحديث فى التشكيل يرجى به تجاوز جمود المحاكاة فى النص المرئى لتغدو اللوحة ممارسة يشترك فيها المبدع والمتلقى معاً . والمعنى المستمد من النص المرئى لا يتحدد بتاريخ إنتاجه بل يتلازم وفعل المشاهدة ، لدفعه بمسائلة الدوال الممثلة للتوصل إلى معنى ، وهو فعل دائب الحركة يستحيل تثبيته . ولوحة المدينة بمسائلتها للمفاهيم السائدة عن المرأة ودورها ومكانتها فى الوطن تقدم تمثيلاً مغايراً للمكان ومواقع الأفراد فيه وانتماءاتهم فى زمن التحول الثقافى .

فالتعرف على المتناقضات الكامنة فى المفاهيم السائدة يفضي إلى مسائلة الزمن الحاضر فى نصوص تمثل لحظات التحول الثقافى . من ثم يصعب تقسيم الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل ففى ذلك اختزالاً للتغيرات الثقافية لقصرها على زمن واحد . أما عند تمثيل أزمة التحول التى يكثر بها التحرك بين الأزمنة والأمكنة فيتطلب ذلك موقعاً بيناً متحركاً بفعل تلك التحركات . كما يتطلب رؤية تستوعب ازدواجية العناصر والدوال قادرة على التنقيب فى الحفريات الثقافية المتراكمة والمنتجة لخطاب المركزية ، وباختيار كل من داريل وسعيد أسلوب المسائلة لا المباشرة ، ولوعيهما بتواطؤ الأفراد المتنازعة ، أنتجا نصوصاً تنقض الخطاب القائم على فصل الثنائيات ، فنجحت نصوصهما فى تشكيل مكاناً رحباً يتيح المقاومة ، فيغدوا الممارس - مبدعاً كان أو متلقي - فاعلاً فى إنتاج النص ، ومن ثم قادراً على المشاركة فى التغيير الثقافى .

يتغير مفهوم الإسكندرية فيتبدد المكان عند السقوط « بين ركام الجيوش وضجيج الأزمة » (Clea, 872) ، والدمار الذى يصيبها يترتب عليه الفصل بين أدوار أفرادها ، والفصل بين الذكورة والأنوثة يجسد الفصل بين العقل والجسد . حينئذ « يتشوه مفهوم الجنس فى الثقافة (عما) يعوق اكتساب المعرفة » . (Clea, 737) . ولكن دمار الإسكندرية عبر الأزمة لم يكن حائلاً لنمو علاقات سوية أعانت الأفراد على تجاوز محنة الاغتراب عن الجماعة بالارتباط العاطفى ، وتجاوز الاغتراب عن المكان بممارسة عالم نصى من إنتاجهم . غدت ذات المبدع/المتلقى ذات فاعلة فى التاريخ وليست مفعولاً بها ، وبالنجاح فى تحقيق الرباط العاطفى السوى ، والممارسة النصية - مثلما فى علاقة « كليا »

و« دارلى » فى الرباعية تتحقق المعادلة المتكررة فى تاريخ الإسكندرية والقائمة على التوفيق بين ممارسة الحب وممارسة السياسة . فإعادة تأسيس العلاقة بين الرجل والمرأة بوصفها العلاقة الجوهرية التى تشكل الجماعة ، يعاد تشييد الأنساق ، وإعادة تشخيص تلك العلاقة يعد فعلاً سياسياً يفضى إلى تقويض الخطاب السياسى السائد . ولكننا هنا لسنا بصدد خاتمة طوباوية . فالتكوين التشكيلى فى لوحة المدينة لا يجعل العين تستقر عند نقطة ثبات ، وتداخل الأحداث فى رباعية داريل يجعل من الرواية نصاً مفتوحاً لكشفه عن ازدواجية التجربة الإنسانية وتشابكها فهى « تجمع بين الهمجية وعذوبة الغنائية » . (Justine, 154) .

\* \* \*

## المراجع

- \* Bryson, Norman. (1992). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Hammersmith: Macmillan Press.
- \* Clark, Kenneth. (1970). *The Nude*. Penguin.
- \* Durrell, Laurence. (1962). *The Alexandrian Quartet: Justine, Balthazar, Mountolive, Clea*. London: Faber & Faber.
- \* Massey, Doreen. (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis: Minnesota UP.
- \* Room, Adrian. (1983). *Room's Classical Dictionary*. London: Routledge.

\* \* \*

صورة المرأة :

سيرة الفنان



فى إعادة قراءة أسطورة الهوية القومية ما يمهد لتكوين إطار عام لالتقاء الثقافات . ولا يتحقق هذا الإطار العام للعلاقات الجمعية دون مراجعة موضع الآخر فى العلاقات الخاصة . فإن تهددت الهوية القومية من غزو الوافد تتهدد هوية الفرد من قمع الموروث الثقافى الذى يمثل أحد أوجه السلطة . والانتقال من دراسة السلطة القائمة للهوية القومية إلى السلطة القائمة للفرد يستدعى تبثير منظور الرؤية لرصد التفاصيل .

وتتغير سبل المقاومة بتغير المواقع حيث يوجد المبدعون موقع بديل لمقاومة السلطة . وقد يتمثل هذا الموقع فى جسد المرأة أو صورتها الشخصية ، حيث غدت صورة المرأة موضعاً بينياً يراب الصدع الذى يباعد بين المبدع ومحيطه الاجتماعى ، وبقراءة صورة المرأة فى التمثيل المرئى يتسنى لنا التعرف على قدرة المبدع على مقاومة الوافد والموروث معاً . لذا ، يأتى تمثيل المرأة كموقع لمراجعة المتناقضات التى تعترى المبدع ، ففى تمثيلها مراجعة لتساؤلاته الذاتية ، مما يدحض مزاعم الموضوعية فى التصوير التى روج لها البعض .

فقد توهم أتباع الأكاديمية الكلاسيكية فى الفن بتميز إنتاجهم الفنى بالشفافية النابضة بمكنون الشخصية المصورة . فوفقاً لهم تغدو الصورة الشخصية التى ينتجها الفنان مرادفاً للسيرة الغيرية التى يخططها المؤرخ . وبعد أن تبددت أوهام الموضوعية ، وصرنا على وعى بتدخل الذات الفاعلة فى تشكيل الموضوع ، قدر تشكل الموضوع بالذات الفاعلة ، يتجلى لنا أن صورة المرأة فى التصوير الزيتى والنحت المصرى الحديث والمعاصر ، تنطوى أيضاً على سيرة المبدع الذى أنتجها ، مما يؤهلنا لتتبع تغير مفهوم المرأة فى تاريخ التمثيل الثقافى .

فنحن بصدد إعادة قراءة التمثيل الثقافى للمرأة فى نماذج مختارة عبر ثلاثة أجيال من الفنانين فى تاريخ الفن الحديث ، لتتبع التغير الذى طرأ على المفاهيم الذهنية تجاه المرأة/ الآخر ، فالتفكير ما هو سوى محاولة للتصور ، والتصور هو نتاج التفكير . وإن تأسس الشكل الفنى على معايير هندسية يظل المنظور الهندسى ، أو تجانس النسب بمثابة علامات تمثل الفضاء المحيط أو الجسد الشاغل له . وعليه ، لا يعكس الشكل الفنى وعى متناه - كما يزعم الموضوعيون - بل يشير إلى التوازى القائم بين أشكال الموجودات كما يستقبلها العقل الواعى والصور التى يخترنها العقل الباطن لها . ويتتبع

التغير التقنى فى تمثيل إحدى العلامات أو الشخصى المرئىة نتمس مدى تلازم الفعل الجمالى (الفردى) باللاوعى الجمالى (الجمعى) وتفاعلهما المتبادل بالحدث التاريخى ، مؤثرين فيه ومتأثرين به .

وتزامن ظهور الفن المصرى الحديث فى الحركة الثقافية مع حركة المقاومة ضد الكولونىالية ، ولم تقتصر تلك المقاومة على مواجهة كل ما هو دخيل على الهوية القومية ، بل كانت مقاومة لما يكبل الفرد بالأغلال ، فتحتم على المبدع مجابهة الغزو الوافد والموروث معاً ، وربما ازداد الأمر تعقيداً حينما تعثر المبدع فى تحديد أيهما الموروث وأيها الوافد . أما بالنسبة إلى الفنانين الأوروبيين المستشرقين فتحددت خارطة الشرق لهم بجسد المرأة المتاح والمستباح . فالشرق متاح للرجل الأبيض مثلما نساءه ، والتمادى فى تصوير الحريم أو أسواق النخاسة إنما انطوى على مغزى مزدوج ، فى تأكيد سلطه الرجل على المرأة ، وفى دعمه تفوق الرجل الأبيض على نظيره الملون ، ذلك لعدم تورطه فى مثل هذه الرذائل (دون إضاعة فرصة الاستمتاع بتلك الرذائل خلصة ! ) ، مبرراً استرقاقه للشرق . فالمزاعم التى ذهبت بضعف المرأة وسلبيتها لتأكيد اختلافها النوعى ، واكبت المزاعم الكولونىالية المروجة لتفوق العنصر الأبيض على العناصر الأخرى جملة . وعليه ، تبرز ثنائية الضعف/القوة كلازمة طبيعية للاختلاف النوعى .

وقد لاقى ذلك التمثيل السلبي للمرأة أصداء إيجابية لدى الطبقات القائمة على السلطة ، أى الوجه الآخر للشوفانية الكولونىالية . استحسنّت تلك الطبقات الصور الشخصية التى أنتجها كل من محمد حسن (ينتمى إلى أول دفعة تخرجت من مدرسة الفنون بالقاهرة ، ١٩١١) ، وأحمد صبرى (خريج مدرسة الفنون بالقاهرة ١٩١٦) ، وغيرهم من المصورين الذين مثلوا انكسار المرأة على أنه بطولة . فالمرأة الدمية ، والخجول ، ذات النظرة البريئة (وكم فى جهل المرأة عذوبة!) كانت الصورة التى تستثير رجال الحاشية ونظرائهم . فمن وقع تحت طائل السلطة ، لكم تطلع لممارسة السلطوية على من يقع تحت طائلته . وعرف ذلك التصوير بفن الصالونات الذى يلبي رغبة السيد والمسود (فالأدوار تتناقل) فى مجتمع يغفل عن موضوعه الآنئى ، ولا يمتلك آليات لرؤى مستقبلية بموجبها تتأسس جمعيته . وبورترية فاطمة رفعت (١٩٣٥ ؟ زيت على

قماش ، شكل ) نموذج لصورة شخصية لإحدى مصورات العصر التى لم يدرك فيها الفنان سوى الأنثى ، فيتبع استخدام التقنيات الأكاديمية فى التصوير استخدام الرؤى الذكورية للمرأة التى تفى بحاجات السوق .

لذا تمثلت حركة المقاومة لتلك الرؤى الكولونيالية فى السعى لصياغة قيم جمالية تنبعث من قيم معيارية مغايرة للتقنيات الوافدة . وإن كان المبدع المصرى قد أزمته تناقضات حادة نشأت عن مقاومته لثقافة مغايرة باستخدام آلياتها ، إلا إن ذلك لم يضعف إصراره حتى اكتسب إنتاجه مكانته ليشارك فى إنتاج الفن العالمى بخصوصيته المصرية . فكان الحصول تمثال نهضة مصر (شكل ) لمحمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) على جائزة صالون باريس (١٩٢٠) دلالة على أن مصر لديها الإمكانيات للمساهمة فى إنتاج الثقافة ، وغدت الخصوصية الثقافية لمصر لا تتمثل فى المرأة الدمية المتاحة المستباحة ، بل تتمثل فى الريفية الصامدة التى أزاحت الخمار لتطلع بوجهها نحو الأفق ، وهى تعاون أبو الهول على النهوض من سباته . فالصورة المضادة للمرأة لم تكن مقحمة بل مستمدة من واقع الحياة الريفية ، والتى يطلق على مجتمعها مجتمع ما قبل عصر الصناعة - أو ما قبل الرأسمالية - فهو مجتمع شفاهى ما زال يحافظ على كيان المرأة ومكانتها ، ولم يتأثر بمعتقدات النصوص الوافدة على مر العصور ، والتى أضرت بوضع المرأة وأحطت به بعد عصور من الاعتراف بمكانتها فى الأزمنة القديمة . ولم تسفر عن حركة المقاومة إقامة مفهوم ضدى يقيم مجتمع يتبع النظام الأمومى . فالمرأة فى أعمال مختار تظل محتفظة بسحرها (انظر عند التبعة ١٩٢٥ ، رخام) ولكنه سحر خاص غير معروض للعامة ، فما زال مختار يكيف تقنية الأسلاف فى البوح دون الاستباحة ، بالمزج بين الشفافية والصلابة . يظل هذا المزج الذى لا يتنفى عن المرأة عذوبتها ولا يتقص من صلابتها ممثلاً فى أهم إنتاجه : رياح الخماسين (١٩٢٦ ، حجر ، شكل ) . ففى حوار الكتل المتقابلة صمت يتمثل فى أسارير السيدة التى تقاوم بمزيج من الصمود والخشوع ، بينما تتوازن بجسدها بين حركة اقدم المتحفزة نحو الأمام ، والقدم الأخرى التى تسعى للحاق بالأولى .

ولا نرصد فى إنتاج مختار تلك الثنائية التى تدعم الاختلاف بين نموذجى « المرأة الأم » و « المرأة الغاوية » الشائع فى التقاليد الفنية الغربية . كان لزاماً على منتجى الفن فى العصور الوسطى التمسك بالصورة النموذجية للمرأة والتى تمثلها « العذراء الأم »

حتى شرع الخارجون عنهم في عصر الأنوار إلى تصوير النقيض ، الذى يتمثل في « حواء » أو « أفروديت » ، أما في المجتمع الريفى الشفاهى الذى لم يكن جبروت النصوص قد اخترقه بعد - في أماكن عدة - فلم تلقَ النصوص استجابة فعالة لتعقد لغتها واعتلائها على فهم العامة ، حتى غدا تجنب الفهم الوجه الآخر للإقصاء أو التهميش . فظلت المرأة تمثل الأم والحبيبة معاً ، يتوق الرجل للالتحام بها ، ويغدو سعيه الدائم لتمثيلها في إنتاجه الفنى ، محاولة للاحتذاء بها .

والوصول إلى الاتزان النفسى نتيجة إدراك احتواء الذات للآخر ، لم يكن بالشيء اليسير . فنلمح التناقض بين نزوع المبدع للتحرر من الرؤى المغلقة ، وجنوحه لخضوعه لخطابها . فتمثل صورة المرأة في النصوص المراثية سيرة المبدع ، أو مسعاه لعشق الذات الخاضعة لخطاب السلطة ، وفي عتقه تحرير لهويته الفردية والجمعية . ويتمثل ذلك في أعمال محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤) خاصة في لوحته نادية والكنار (١٩٣٣، زيت على قماش ، شكل ٢٤) ، وهى صورة شخصية لابنته نادية في طفولتها . لا يخضع سعيد للرؤى السائدة عن الأطفال والنساء ، مثلما أحمد صبرى وغيره ، فما زالت عينا نادية تحفى الكثير ولا ترضخ ، فتبيح وتستبيح ، ولكن لما هذا الطائر المحبوس في قفص في خلفية التكوين ، ولم تجلس الدمية السمراء عند قدمى الطفلة؟ ألا تدفعنا خطوط البلاطات تدريجياً نحو سياج القفص ، فتنبئ بمصير نادية الجميلة التى سوف تدخل القفص ما ظلت كالدمية؟ دعنا نقارن بين اللون الأزرق الفاتر والرمادى الموحش ، الألوان الغالبة على اللوحة ، الموحية بجو من البرودة والعزلة ، وهى الألوان السائدة في كافة لوحاته التى تمثل أفراد عائلته - فلنقارن بينها وبين الألوان المتوهجة في لوحاته التى تمثل السيدات الشعبيات والأحياء الشعبية ، ليتضح لنا معاشة الفنان لعالمين متغايرين ، وهو دائم التنقل بينهما . يجيد لنا ذلك الانزياح عن العائلة الصراع اللامتتهى الذى كابده الفنان المصرى في أزمنة التحول الثقافى ، وهو صراع بين ما يبطن وما يظهر ، المفروض والمرغوب ، الثقافة الشعبية وآفاقها المفتوحة في مواجهة النصوص المنهجية المغلقة .

وبينما استخدم مختار الجرانيت والرخام والبازالت في إنتاجه النحتى لإضفاء عليها طابع الصرحية ، في مناخ ثقافى يتقبل الصرحية ودلالاتها ويفسح لها مكاناً في ساحاته ، اختلف الأمر مع الجيل الثانى . فلجأ كمال خليفة (١٩٢٦ - ١٩٦٨) في معظم إنتاجه لاستخدام الجص مطوعاً إياه لصياغة لمحات تعبيرية فائقة . ويميل كمال خليفة في نحته

وتصويره لتمثيل الأقنعة ، أقنعة تتمثل فيها رأس المرأة بالآنية والحيوانات ، والنباتات .  
فقناع المرأة لا يبوح ولا يفى كما يتجلى لنا في قناع (١٩٥٧ ، جص ، شكل ٢٥) فهناك فراغ في مكان العينين يخيم عليه الصمت ، صمت تتجمد به الكلمات على الشفتين المنفرجتين ، والرأس في شكله المجرد يكاد يكون آنية فارغة من الزهور .

وإن كان المثال مختار ومحمود سعيد قد جسّد عنصر المقاومة بتمثيل حركة التأهب الكائنة بين التوقف والبدء ، بين البوح والاحتجاب ، فقد مثل كمال خليفة في الجذع (١٩٦١ ، جص ، ارتفاع ٤٠ سم ، شكل ٢٦) ازدواجية المقاومة والاسترخاء ، كأن الجسد يبوح بما لا تتفوه به الشفاه - وهو جذع دون رأس - فالجسد يمتلك لغته . فوضع الجسد الممثل قد يكون قائماً أو مستلقياً ، مقاوماً أو مسترخياً ، راقصاً أو متألماً ، وهي ازدواجية نازعت الفنان في عزله في الخمسينيات والستينيات من القرن المنصرم ، حينما خبا نور الفن وتبدد جمهوره ، فمثل إنتاجه لذة الإبداع وشظف العيش .

فالوعى بحوارية الأضداد ليس محاولة لتمويه تجربة الذات الخاضعة آنذاك ، ولا تعمل على تهوين وطأة المعاناة لتغدو دعوة لتقبل الحياة بحلوها ومرها . فالثنائية المتلازمة في كافة مناحي التجربة قد تمثلت في أشكال عدة في كل مرحلة . ففي الخمسينيات والستينيات السنوات المترعة بأنات التعذيب والقهر والكبت ما يدفع المبدع إلى اتخاذ توجهها داخلياً لمصالحة نوازعه الداخلية أولاً ، فجاءت محاولاته نتاجاً للاستسلام لللاوعى فيما يشبه الحلم .

كان ذلك قد بدء في الأربعينيات ، فالانفلات التدريجي من قبضة المدارس الأكاديمية صاحبه الرغبة في اكتشاف أغوار الذات ، وواكب ذلك ازدهار السريالية في أوروبا والعالم . اتخذ عبد الهادي الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) مساراً مغايراً ، فنشأته في الأحياء الشعبية في الإسكندرية والقاهرة ، فجرت في خياله ما تعجز الأقانيم الجمالية عن إقصائه . فالحياة الشعبية في تلقائيتها ، في شفاهيتها جعلته يدرك العلائق بين الموجودات حتى تكاد تنمحي الفوارق بينها . فالمرأة والرجل في إنتاجه يتساويان ، ويتشابهان ، حتى لتبدو شخوصه خنثوية ، جامعة للجنسين معاً . ففي لوحة آدم وحواء (١٩٤٨ ، شكل ٢٧) تتجلى لنا الحتمية الطبيعية لتجانس الرجل والمرأة ، فيما يشبه التوافق بين أوراق الشجر وفروعه . فهو توافق يوحد الكائنات الحية في جملتها كما يتمثل لنا في عاشق من اللجنة (١٩٥٣) . في إنتاج الجزار لا تتمثل المرأة كنوع مغاير له

استقلاليته ، بل يتشكل حضورها في تجانسه مع كافة الكائنات الأخرى . وإن كان إنتاج الجزار يمثل اللاوعى الجمعى الملازم للبشر منذ دهورًا ، فهو لم يسع لفرض الأنموذج الأصلي ، بل شاء تمثيل عالمًا مجهولاً كامن بداخلنا . وإن كانت الطبقات الشعبية تستدعى ذلك المجهول بالسحر فعليًا المحاولة بالفن ، فاكتشاف المجهول هو الدافع الأول للحركة والمحول للفعل .

والعيش في عالم البين - البين ، العيش بين عالم الصناعة وعالم ما قبل الصناعة ، أمد الفنان المصرى برؤى كان نظيره في الغرب قد انصرف عن البحث عنها . كان التجريد في الفن أحد الحلول المطروحة في الغرب للتوصل إلى الماورائى ، وهو ما أخفقت المحاكاة - تقنية الغرب العقلانية - في تمثيلها . أما الفنان المصرى ففي نزاعه الدائم بين الاستسلام لما هو متعارف عليه وما يتوق للتعرف عليه انتج أحداثه البديلة ، فاستبدل مسرودات المستشرقين وتقنيات عصر الأنوار برؤى ملقحة لفضاء مركب تجتمع فيه ثقافات متراكمة نسجت هويته ، اقتضى ذلك ابتكار تقنية مغيرة للمنظور الثلاثى البعاد الذى يفرض رؤية أحادية . استقى المبدع المصرى التجريد من منابع عدة تفجرت في تربته ، صاغتها رؤى تشكلت وفقًا لمفاهيم تغيرت عبر مراحل تاريخية مختلفة ، فتبسيط الشكل الذى تبلور في أنماط متعددة أمدت المبدع بأفق مغاير للتجريد ، لا لمجرد التجويد ، أو لتحديد الماهوى أو الماورائى ، بل لإعادة دراسة الشكل في بيئته المحيطة ليتمثل موضع الذات في المحيط الاجتماعى .

يعد صبرى منصور (مواليد ١٩٤٣) من أوائل من اهتم بالريف المصرى كموقع يتيح له تموضع الذات في إطار ما يحيطها من موجودات مادية وأطياف . كان منصور قد غادر الريف صبيًا ثم تناوله في لوحاته فور عودته من بعثته الدراسية في الغربية ، فالخروج أتاح للفنان قياس الذات إزاء الآخر ، مما أمدّه بآليات جديدة لإعادة قراءة الريف ودلالاته . وفي إنتاجه يتأسس تكوين المشهد الريفى على المرأة في علاقتها بالرجل . وقد لخص الفنان هذه العلاقة في إطار معمارى رصين يرمز بالتوحد كما في رجل امرأة (١٩٧٢ ، زيت على كرتون ، ٥٥X٥٠ سم) وإن كان التوحد في لوحات الجزار جاء نتيجة لتذويب الاختلاف النوعى بفعل انغماسه في اللاوعى كى يطفو بالأنموذج الأول ، يشكل صبرى منصور تكوينات مرئية تمثل التناظر والاختلاف ، فالتوحد بين الرجل والمرأة معماريًا وليس فطريًا . وتتمثل المرأة في إطار البيت الريفى المظلل بأفرع النخيل الشامخ ، أو أوراق الشجر اليافع مثلما في بيت الأحبة ١٩٩١ ،

زيت على قماش ، ٤٠X٣٥ سم ، شكل ٢٨) . والتداخل بين الخطوط المنحنية والمستقيمة في المنظر الريفى يردد انحناءات الأشكال وإيماءاتهم لتمثل مشاعر عدة ، يتبلور حضور الرجل والمرأة عبر ضياء القمر الذى يمد الأجساد بصلاية نحتية فى تكوين ثنائى الأبعاد ، كما يضيف على المكان جواً من الغموض ، ففى ضوء القمر يتأكد الحضور الواقعى ونقيضه ، وفى ذلك نقض للرومانسية المنسوبة لإنتاج الفنان ، ويتأكد تقويض الرومانسية فى حفل راقص فى ضوء القمر (١٩٨٥ ، زيت على قماش ، ١٤٠X١٢٥ سم ، شكل ٢٩) حيث تتجلى المراقص كأنها مآتم ، فالمغنية تشدو كأن ما يصدر عنها هو صرخة ألم ، والجوقة الرابضة فى الخلفية تؤطرها جدران المنازل . أنتجت هذه اللوحة فى أوج عصر الانفتاح الاقتصادى وفيها يعيد تمثيل صورة الغازية الريفية التى تشدو فى الموالد للإمتاع وهى لم تذوق المتعة ، فيغدو شدوها أنيئاً صامتاً عن المسكوت عنه . كان هذا المرقص معبراً للبكائيات التى تحول إليها صبرى منصور فى أواخر الثمانينيات وهى سلسلة من اللوحات تمثل سيدات نائحات عند سفح الهرم ، فالتناص بين الماضى والحاضر يجسد ضرورة البحث عن خبايا الماضى المدفون ، يمثل الدفن حالة فقدان الهوية ، وهو دلالة على حاضر افتقد مجده السالف ، وعاجز عن استشفاف العناصر المثمرة فى تاريخه .

صار البيت يمثل مدفن يحتوى على تابوت . وباختفاء العنصر الرجالى فى التكوين ، يزداد تمثيل النساء كما فى ذكرى الأم (١٩٩٤ ، خامات مختلفة على ورق ، ٥٠X٣٥ سم ، شكل ٣٠) . غدت رحلة البحث الآن لا تتوق إلى تعريف الأنا بالآخر بل محاولة للتعرف على الرغبة التى تراود الفنان ، أهى الأمومة المفقودة التى تتمثل فى الطيف المحلق فوق البيت ، أم الحبيبة المفقودة التى تومئ لها باقة الزهور ، هل هو سعى الفنان للماورائى ، أم رغبة وشوق للشبق الحسى ؟

عما تشير تلك الازدواجية التى تتمثل فى الإنتاج الأخير؟ هل يأتى الفصل بين الطيف والزهو كدلالة على تشظى العلاقة الإنسانية ، أم هل يشير هذا الفصل بين الروح والجسد إلى التناقض الداخلى الذى قد يصيب الذات ما ظلت الأنا منفصلة عن الآخر ينتقصها التواصل على المستوى الشخصى أو الجمعى ، ومن ثم القومى أو العالمى ؟

تغدو قراءة التمثيل المرنى للمرأة فى فضاء التشكيل ضرورة لإعادة تقييم موضعها

في الفضاء الاجتماعي في إطار علاقتها بالآخر ، على المستويين الخاص والعام . وبإعادة قراءة التمثيل المرئي للمرأة عبر ثلاثة أجيال هي محاولة لقراءة عدة علائق يتواشج فيها الجسد والفكر ، المنظور البصري والسلطة ، اللغة والحدث ، عبر دراسة علاقة الفنان/الفاعل بموضوعه/المفعول به ، والتي تتغير ما ظل الفنان يغير علاقته بذاته . وبقراءة بعض المواقع على خريطة التمثيل المرئي في مراحل التحول يتبين لنا تغير أشكال المقاومة في الحقب كافة ، وهي حركة لم تسع للتحريف لمجرد التجديد ، ولم ترضخ للمعايير المستتبة خاضعة للأقانيم الأبدية ، بل سعت لإعادة تشكيل الظواهر المحيطة بابتكار صيغ بصرية مغايرة تقدم أشكالاً جديدة للمعرفة .

\* \* \*

تمثيل الهوية فى كتابة الأمكنة



لم يعتن معظم المنظرين والمؤرخين للثقافة العربية بدور المكان في تشكيل الثقافة ،  
ويكاد يكون جمال حمدان نموذجاً فريداً وعى بكيفية تشكل الثقافة بتفاعل التاريخ  
والجغرافيا ، والواقع المصرى بعامة تتزامن فيه الحقب التاريخية ، وتتجاوز فيه  
الثقافات ، والإسكندرية خير مثال على ذلك . فيصعب علينا مقارنة تاريخ المكان بناء  
على منظور خطى ، وإلا ترتب على ذلك رؤية أحادية تفضى إلى إساءة القراءة ،  
فالتاريخ يعد جزء من ثقافة المكان المشككة بفعل العلاقات المتغيرة بين التاريخ  
والجغرافيا . وتتغير العلاقات القائمة بين هذه الخواص بفعل المستجدات الطارئة ،  
الناجمة عن محاولات تحديث المجتمع ، أو السعى لتجديد الفكر ، أو ما يعرف  
بالحدثة . والتحديث والحدثة قد يتلازمان ولكنهما ليسا بالضرورة مترادفان ،  
فالتحديث فى المجتمع قد يأتى نتيجة استجلاب تقنيات صناعية وإلكترونية ، أما  
الحدثة الفكرية فهى وليدة وعى نقدى عليه الإلمام بتفاعلات الوقائع بالأمكنة . فنحن  
لا نعيش فى فراغ مأهول بالبشر ، بل نتحرك بين مجموعة من العلاقات تتحدد بها  
مواقعنا ، فإما سلمنا بتلك المواقع ، فتصير الأمكنة سجونا ، وإما نقدناها بوعى  
حدثى ، وإع بإمكانات جغرافية المكان فى تحديث التاريخ .

وكتاب الأمكنة (تحرير علاء حامد وسلوى رشاد) يعنى بتغاير وظائف الأمكنة وفقاً  
لتغاير علاقات سكانها ، ومرتابها ، ومن ثم فهو يروى جوانب من تاريخ مصر عبر  
الإنتاج الاجتماعى للمكان ، والنظرية التفسيرية للمكان تهيئنا لرؤية مفاهيم مختلفة  
للحدثة الفكرية ، وكيفية تحديث المجتمع . فالتحديث فى مجتمع ما يتم عبر محاولات  
مستمرة لإعادة الهيكلة فى زمن ما ، ومكان محدد ، ذلك لإعادة صياغة الكيان  
الإنسانى . وإعادة الهيكلة تنبثق عن وعى نقدى يلم بماضى المكان وراهنه ، ومن ثم  
تتغير طبيعة الحدثة والتحديث لارتباطها بدنامية الإنتاج ، وهذه تعتمد بدورها على  
الأوضاع التاريخية والجغرافية ، ولذا يختلف تطبيقها من مكان لآخر . وكتاب الأمكنة  
يرتاد بنا مواقع عدة ، فيتنقل بين بلاد النوبة القديمة والحديثة ، والإسكندرية بأحيائها ،  
وأسواقها الشعبية ، والجديدة ، ومقابر القاهرة ، وأحيائها القديمة ، كما يتنقل  
لفلسطين ولبنان ليرصد تحولات الأمكنة هناك .

ونستنتج من قراءة المكان فى كتاب الأمكنة أن عملية التحديث تنمو بشكل غير

متساو عبر الزمان والمكان . ولذا نلاحظ أن عملية التحديث تقيم جغرافيا تاريخية متباينة وفقًا للتشكيلات الاجتماعية في كل منطقة ، أو إقليم . وربما يفسر لنا ذلك عدم تزامن عوامل التحديث في كافة المناطق بمدن مصر وقراها ، وهى ظاهرة مؤداها ضرورة تفسير نجاح عملية التحديث وفقًا لمتطلبات المكان والكيانات الاجتماعية فيه ، وليس وفقًا لمشاريع طوباوية تنسقها جهات ومؤسسات علوية .

فالمكان في « الكتاب المفتوح » ، لعلاء خالد يمثل « حكايات عن النوبة وأهلها » ، فيجعلنا نتساءل عن طبيعة التغيرات التى أصابته ، وتقييم مظاهر « التحديث » فيه بالتنقل بين راهنه وماضيه ، والمقارنة بين جماعات النوبيين في المواقع الجغرافية المختلفة ، وتمثل لنا تلك الحكايات والأحاديث المتناثرة لأهالى النوبة القديمة والجديدة ، والمقيمين في الإسكندرية ، لا لإفادتنا بأدلة أو رصد معلومات ، بل يستخدم الأسلوب الروائي الذى يغلب عليه طابع الثثرة لإثارة الشك والتساؤل في الصورة النمطية المطبوعة في أذهاننا إزاء النوبى ، والنوبة ، والجماعة النوبية . فالراوى يتنقل عشوائيًا دون خطة مسبقة تحددت وفقًا لمشروع يتغنى فرضه أو تحقيقه . فهو يمثل لنا أن المكان الذى يرتاده ليس بوصفه رقعة ثابتة ذات خريطة محددة الملامح ، بل كموقع متغير بتغير العلاقات بين البشر ، وباختلاف الأجيال . فمثلما تتعدد مشاهد النيل ، والصحراء ، ومحطات السفر ، كذلك يتغير مفهوم القداسة ، وأدوار الرجل والمرأة ، ورؤى الشباب للبالغين . والاقتلاع من الجذور لم يفقد النوبى هويته ، فما زالت اللغة النوبية ، منطوقة كانت أم مرئية ، متمثلة في الفنون والحرف ، والأداء الحركى ، والموسيقى ، ما زالت تلك اللغة الشفاهية تمثل أداة اتصال تقيم علاقات حميمة بين الأفراد يترتب عليها انصهار الفرد في الجماعة ، حتى تغدو خصائص الفرد مكتسبة من الجماعة ، وتغدو المشاركة الجمعية في الطقوس والاحتفالات تدعيمًا للفردية الجمعية ، فالفرد يعنى باستقلاله وينميها لكى تعود على جماعته بالفائدة ، لا ليستقل بشمارها لنفسه .

وربما تمثل لنا الصور التى التقطتها سلوى رشاد اشتراك الخاص والعام ، فتمثل لنا البيوت داخليًا وخارجيًا في آن ، وإن وصدت الأبواب ، فهناك شخوص تتواجد أمامها ، لتعلن عما يجبئه الداخل ، بل تفصح لنا سمات الوجوه الهادئة باستحالة الإخفاء ، فلا حاجة للإخفاء سوى لضرورات التعاملات الاجتماعية السليمة ، أى لزيادة أواصر الجماعة لا لتعقيدها . فنص علاء خالد المكتوب يشرح لنا ضرورة تعدد الأبواب ، حتى يتمكن المضيف من الخروج من الباب الآخر الذى لم يدخل منه المضيف

لتوفير المأكل له ، احتفاء به ، ودون أن يشعره بذلك . فالعمارة موظفة لاستخدام البشر ، وهى امتداد لأجسادهم ، وولفت لاحتياجاتهم . كما يمثل البشر دعائم لمبانيهم ، فتوزيعهم التشكيلي فى صور سلوى رشاد يأتى مكملًا للتصميم ، ودعامة له ، ولا تختلف وظيفتهم التشكيلية عن العامود - فى أحد الصور - الذى يلقى بظله على الحائط ، وتجسد لنا خطوطه خيال امرأة جالسة . ولا أدرى إن جاء التقاط المشاهد وترتيب الصور عشوائيا ، أم أملت ظروف المكان . ولكن يفتح « الكتاب المفتوح » بمشهد ينقسم بين جزء داخلى فى الأمامية ، وآخر فى الخلفية مفتوح على فراغ ، قد يكون الصحراء أو النيل أو مجرد الأفق الواسع . وتتوالى الصور لتمثل لنا العلاقات بين البيوت والشخوص ، تليها لقطات للوجوه ، عند الانتقال إلى النوبة الجديدة ، لتبدأ معاناة الفرد الداخلية ، إلى أن تحتتم سلسلة الصور بمشهد لباب نوبى قديم موصد ، أو شبه موصد ، فالظلال قد تكون مجرد إطار تشكيلي ، أو قد تمثل جزءًا داميًا يتسرب من الداخل ، موحيا بكيان أو مكان نوبى يدعونا لارتياحه قبل أن ينغلق على نفسه تمامًا ، فقد حدث الآن شبه فصل بين الخاص والعام ترتبت عليه علاقات ملتبسة ، فى إطار التعاملات بين أفراد الجماعة النوبية ، وفى علاقة الجماعة النوبية بمحيطها البيئى .

يود الكاتب - علاء - والمصورة سلوى ، باستخدامهما اللغتين المكتوبة والمرئية ، أن يظل الباب على انفراجه ، ويقوما برحلة الذهاب والعودة ، التى قام بها النوبيون عبر التاريخ حيث تغيرت أمكنة الاستقرار بعد الترحال ، لترسم خرائط نوبية جديدة ، واتخذوا فى رحلتهم الطريق عبر شريان النهر ، أو عبر خطوط السكة الحديد ، لاكتشاف العالم الداخلى والخارجى ، وهى رحلة كانت ، وما زالت دائمًا تحمل تطلعا للمستقبل ، وتنوء بحنين للماضى .

وقد يفتقد النوبى هويته فى الإسكندرية ، بينما يظل المواطن السكندرى يبحث عنها ، ولكنهما فى نهاية المطاف يجتمعان فى المقهى ، الذى يمثل بدوره البيت والخلاء ، أى الخاص والعام . وفى المقهى أيضًا يلتقيا باليونانى ، ليتبين للجميع ارتباط هويتهم بمكان تشكل بفعل علاقاتهم معًا ، مما ينهى الإحساس بالتهميش الذى قد يعاينه البعض . وتعد رحلة علاء وسلوى ، رحلة تنقيب تضارع عمليات التنقيب التى تتم فى الإسكندرية لاكتشاف الجذور الهيلينية . أما عمليات التنقيب التى قاما بها فقد كشفت عن طبقة أخرى من تاريخ الإسكندرية ، تضيف الطابع النوبى عليها ، وهو أحد ملامح هويتها الذى ظل مهمشًا على الرغم من تواجده فى المكان أسوة بالطبقات ذات

الامتيازات ، التى أتاحت لها الظروف التاريخية أماكن للاستقرار ذات أفضلية جغرافية .

ويتمثل لنا ذلك التهميش على المستوى الجغرافى فى « ونسة عن عزبة الفرخة » لحجاج أدول ، وهو كاتب نوبى من أهالى الإسكندرية . وإن كانت ونسة أدول تمثل حينئذٍ للماضى النوبى ، فذلك ليس للارتداد إلى عالم مثالى ، ففى ذلك الارتداد قطيعة مع الحاضر يترتب عليه فقدان الهوية . على العكس من ذلك ، فونسة أدول تساعدنا على معايشة النوبى عبر تواريخ الأمكنة . فالنوبى يحب الاستقرار ولكنه لا يخشى التغيير الذى أملت عليه بيئته حيث دفعته دائماً للترحال ، والاكتشاف ، والتكيف مع الجديد ، بخلق عالم نوبى فى مكان يتعد عن النوبة ، يضيف عليه طابعه ، ويتألف مع طابعه ، فلم تقض محاولات تهميشه من قبل الآخر على اتزانه الشخصى ، لأنه يستمد فرديته من جماعته التى مازالت تؤنس به ويأنس إليها . وهذا الوفاق الجماعى للنوبيين حقق لهم كياناً خاصاً استجابت له الجماعات المهمشة المحيطة بهم ، وفى تجاوبها معهم ما دعم وجود النوبى ، وبالتالي دعم وجود تلك الجماعات المهمشة أيضاً .

ومن ثم يبرز لنا أدول دور المثقف من الثقافة الشعبية – أى الثقافة الخاصة بجماعة تفتقد التمثيل فى القنوات الثقافية الرسمية – لتهميشها من قبل أباطرة الثقافة المهيمنة ، مثلما نال أهلها التهميش من قبل الطبقات الاجتماعية ذات الامتيازات ، فدور المثقف هو عدم التخلى عن انتمائه إلى ثقافته المحلية . وأعتقد أن أهم ما يثيره كتاب الأمكنة بعامة ، وكتابة أدول بخاصة هو مشكلة الهوية القومية التى لا يمكن تمثيلها على وجه متكافئ بتهميش الملامح الشعبية المترسبة بين طبقاتها . فالاهتمام بالثقافة النوبية وغيرها من الثقافات المهملة من قبل القائمين على النشاط الثقافى يعمل على إثراء الهوية الثقافية المصرية من جانب ، ويعضد العلاقة بين المثقف والعامية ، لرئب الصدع المتزايد بينهما ، والذى يستحيل إغفاله .

كما تمثل الحكاوى الشفهية النوبية التى تروىها أمينة صادق نوعاً أدبياً متأصلاً فى تقاليد الأدب القومى ، نابعاً من الحياة الشعبية لأهالى النوبة ، وهى تقاليد أدبية ظلت وتظل تنفصل عن ثقافة المؤسسة . ولا تمثل هذه الحكاوى معاناة النوبى من الصراع الطبقي ، فهى لا تبين منظور اقتصادى يفسر وقائع الحياة ، بل تتجاوزه متناولة أشكالاً أخرى من التداول مع الغيرية ، يسهه انزواء الرقعة النوبية فى رقعة بعيدة من جغرافية

مصر ، مما جعلها تقع خارج خريطة التحديث الصناعى الذى خلق بدوره امتيازات اقتصادية ، ومن ثم أقام علاقات اجتماعية تقوم على الصراع الطبقي . فالحكايات النوبية تمثل العلاقة بين الأنا والآخر بأسلوب الفانتازيا وهو أسلوب لا يستبعد الآخر ، أو يدينه ، بل يتأمل اختلافه ، محاولاً التداول معه ، وفى تلك المحاولة ما قد يوجد توازناً ، حتى وإن أصاب أحد الأطراف بعض الخسارة .

وعلى الرغم من تناثر تجمعات النوبيين على خريطة الإسكندرية ، كم يمثلها لنا حجاج أدول ، فتماسك أفرادها ، ساعد على تكييف هويتهم مع البيئة الجديدة المحيطة ، فصار المكان الجديد يتيح مكاسب ، بقدر ما ترتب عليه من خسارة . فمولد كتاب نوبيين فى الإسكندرية والقاهرة تمثل أعمالهم رؤية مغايرة لما هو معهود ، لم يتيسر سوى بالهجرة والاحتكاك بالكيانات الأخرى فى المجتمع المصرى ، مما أتاح للأدباء النوبيين المشاركة فى تحديث الأدب المصرى ، إن اتفقنا على أن مفهوم الحداثة ينطوى على تقديم رؤية مغايرة .

وتختلف تجمعات النوبيين عن المساكن العشوائية التى قامت بفعل التغيرات الاقتصادية والتحولات الديموجرافية التى طرأت على مدينة الإسكندرية كما يمثلها لنا عادل النحاس فى « أماكن للفرجة والتمثيل الحقيقى » . فهو يكتب عن منطقة الكرانيتية فى قلب حيّ الوردیان ، وما أصابها نتيجة التغير الاجتماعى العشوائى ، حيث تكاد تستحيل إمكانية التعايش بين الأفراد . فعلى الرغم من مشاطرتهم للحيز المكانى ، إلا إن التداول اليومى بينهم لقضاء احتياجاتهم الأساسية لا ينبئ عن الترابط . فالعيش فى جحور مكتظة ساعد على انتشار المحارم وتصدير الدعارة . وعليه ، يتمثل لنا كيفية تشكل العلاقات الإنسانية بالطابع المكانى ، حيث تتولد فى نطاق حدوده . وتحدد العمارة مواقع البشر فى المكان ، وهى بذلك تتدخل فى علاقاتهم المتبادلة . فالعمارة ليست مجرد أحد عناصر المكان ، بل أنها توجد محيطاً لتفاعلات الاجتماعية لا يغيب على أحد .

وتأتى ترجمة أحمد حسان لنص ميشيل دى سيرتو « مسيرات فى المدينة » ، تعليقاً وافياً على ما تناولناه من مقالات ، وكذلك على كتابات أحمد عبد الجبار ، وعبد العزيز السباعى وماهر شريف ، وعلياء الجريدى ، ففى المكان « يكون المرء آخر . ويعبر صوب الآخر » (١٦٥) . فالتنقل بين المشاهد ، والمواقع ، والشوارع يدل على أن

الحرية ممارسة ، وليس بوسع المؤسسات كبجها . فالمؤسسة بوصفها جهة لتنظيم شئون الأفراد ، أو جهاز لتقسيم الأمكنة ، وتوزيع المسارات ، لا تضمن توفير الحرية بالرغم من تعهداتها لتأمين ذلك . وتغدو إعادة قراءة المكان وسيلة للتحايل على المؤسسة وتقويض سياجها ، وكتابة الأمكنة من منظور مغاير به قدر من ممارسة الحرية .

فالعامة البدائية التى تمثلها علماء الجريدى فى « مجرى مائى يصل إلى البحر الكبير » تظهر لنا أفق من آفاق ممارسة الحرية . فالصيادون ، مثلهم مثل النوبيون فى ونسة حجاج أدول ، تعرفوا بالحدس كيفية بناء المسكن بما يتيح لهم حرية العيش ، والحركة ، والتعامل مع باقى أفراد الجماعة . وعلى العكس من الأماكن المكتظة التى يمثلها عادل النحاس فى المناطق السكانية العشوائية التى نمت مع سياسة الانفتاح الاقتصادى ، فالعمارة التى استوحاها الصيادون تيسر حسن التعامل مع الجار ، وتحافظ على استقلالية العائلة الواحدة . والاستقلالية هنا ليست بغرض التفرد والعزلة ، فالتقسيم المعمارى لا يقيم الحواجز ، حيث توجد دائماً فتحات فى الجدران تتيح تدخل الجار عند الحاجة . فالنوافذ ، أو الفتحات ليست منافذ للتلصص ، وهو أمر متاح فى بنايات المدن ، التى تدعى تأمين الخصوصية .

وعلى الرغم من أن علماء الجريدى وزوجها ، كانا دخلاء على مجتمع مغاير ، إلا إنهما اندججا فيه لتفهمهما معمار علاقاته ، وتيسر لهم التعامل معه لنجاحهم فى تهيئة محيط من التعامل يتلاءم والمحيط القائم . فمدرسة الرسم التى أقامها ، وأسلوب تعاملهما مع المتدربين وأهاليهم ، جعل من المكان مساحة لتبادل التجربة والخبرات ، وللتعامل مع الآخر بوصفه اختلاف ، وليس نهجاً قديماً يستحق إقحام معايير جديدة عليه بحجة التحديث . فمدرسة الرسم التى أشرفا عليها كونت مجرى مائى يؤدى إلى بحر واسع من العلاقات الإنسانية العميقة .

وفى مقابل الأمكنة التى نسقها الأفراد لتتيح قدراً من ممارسة الحرية ، يرى أحمد عبد الجبار أن التحديث العشوائى للمدن ، وتكاثر المراكز التجارية ، جعل من البشر دمي « تقف وراء الزجاج كعرض لبضاعة إنسانية » . فهو يكتب عن تواجده فى أحد المراكز التجارية الزجاجية الضخمة ، ويمثل تجربته بوصفه ناظراً ومنظوراً إليه . وفى تمثيله المشهد التجارى يسعى للتعرف على المسكوت عنه خارج المشهد : التضمينات المستترة فى لغة الإعلان ، الوعود التى تطلقها السلعة ، الثروة الإلكترونية عبر الهاتف

المحمول وأثر كل ذلك على العلاقات الإنسانية . وبوصفه جزء من المتسوقة فهو يستغرق في تمثيل ما هو مستغرق فيه .

وكل ما يخص المركز التجارى يشوبه الالتباس لوجود مفارقة في طبيعته . فهو يبدو ذو واجهة صرحية ثابتة ، تفرض وجودها على المكان ، بينما طبيعته « زجاجية » ، وترجع هشاشته لكونه كيان غير واضح المعالم . فعلى الرغم من رسوخ بناءه فلا يعطى حس بالتوازن والثبات ، بسلاسه المتحركة ، ومصاعده التى تفاجئ المرء بمشاهد متغيرة فى كل طابق . فتغير الرؤى يأتى مباغتاً ، وعلى الرغم من أن معماره يسعى لتحقيق حس متوحد بالمكان - أى أسطورة هوية - فيحقق فى ذلك ، حيث يتكفل البشر فيه دون ترابط .

وبمقارنة وصف المركز التجارى بالسوق ، كما جاء فى تمثيل إلياس كائيتى ، وترجمة حسونة المصباحى ، أو كتابة أشرف العنانى « عن العريش وسوقها » ، أو الأسواق المحيطة « بميدان المحطة » ، كما كتبها ماهر شريف ، يتمثل لنا سبب التفكك فى العلاقات البشرية فى المباني المعمارية التجارية الجديدة . فالمراكز التجارية - تمثل سجن كبير - تضع فرص السعى ، وتكبل حرية التنقل لافتقادها أفق للانطلاق ، وهو ما يستشعره الفرد فى تجواله عبر الشوارع . واختزال الوقت بالوسائط الإليكترونية يعوق تكوين المعرفة التى تتراكم بفعل الزمن . خلاصة ، فهناك تفاوت بين المعانى الشخصية التى تتمثل للفرد فى المكان ، والمعانى التى يسعى المحترف المهنى تحقيقها فى تصميمه المعمارى . والوعى بهذا التفاوت يفكك الإيهام بالتطابق بين الرؤيتين ، ويفضى إلى موقفاً نقضى من آليات التحديث التقنى التى تعد الفرد بمزيد من الحرية والاستقلالية ، بينما تفتقد كافة الشروط المرهونة بذلك .

كتابة الأمكنة هو تمثيل للامح الخصوصية التى تشكل الهوية الثقافية . وهى تختلف عن المشاهدة السياحية المرتبطة بالتوصيف النمط للمكان ، الذى تحول بدوره إلى أداة للتربح . وفى مواجهة مشروعات التحديث الجبرية ، وسياسات التربح وما تفضى إليه من تأكيد للغيرية ، تقدم الأسواق الشعبية بديلاً فى ساحاتها التى تفرج عن المقموع فى الأحياء الجديدة بالمدن . وكتابة ماهر شريف عن « محطة مصر » ، تمثل ما تعانىه المدن العربية من هوية مزدوجة نتيجة مساعى المؤسسة لتزيين المدينة بما هو حديث ولكنه غريب عنها ، بينما تعمل الأحياء الشعبية على تكييف المكان لمتطلبات مرتاديه ،

والقاطنين به . فالشوارع المحيطة بميدان المحطة ، أى ميدان محطة القطار الرئيسية بالإسكندرية ، يتكيف طابعها تبعاً لتغير مرتاديها في ساعات اليوم المختلفة ، فتتشكل هوية المكان وفقاً لممارسة البشر . والفوضى التى تنتاب شوارع السوق ، والصخب الناشئ من تجمع الباعة والبشر ، كلها علامات تواصل واحتكاك ، ودلالات تفاعل وتواصل بين جماعة المشترين ، يفقدها المركز التجارى فى الأحياء الجديدة . وتبدى لنا الصورة أوضح فى تمثيل سوق العريش لأشرف عنانى ، وأسواق مراكش لإلياس كانيتى ، حيث تتحول المساومة بين البائع والمشتري إلى شكل من أشكال المناظرة التى يحق فيها للطرفين التسابق على الفوز .

يمثل السوق الشعبى جو كارنافالى ، يعمل على إزاحة - بل قلب المبنى الهرمى المفروض من قبل القوى المهيمنة ، ولذا فهو دائماً مستهدف من الدولة ، ومن الطبقة الوسطى ، والسعى لحجب السوق أو إزالته يقع فى إطار أوهام التحديث والتصنيع ، واكتشاف العنصر الكرنفالى فى المدن ، بمثابة نقد لعملية التحديث التى تقضى على خصوصية الهوية ، وهذا الموقف النقدى يعد أحد المكونات الرئيسية للحدائث الفكرية ، ويتمثل لنا هنا ضرورة حدائث الفكر لتقييم عملية التحديث فى المجتمع . وحدائث الفكر تنمو بالوعى بكيفية تفاعل العناصر الأساسية فى مكونات الثقافة ، والتى تشمل على الفرد ، والزمان والمكان .

وتنجح دينا حشمت فى « إمبابة مدينة مفتوحة » فى الربط بين النظرية النقدية والثقافة الشعبية ، بتمثيل النظرية فى مؤسسات فعلية ، وممارسات اجتماعية ، وهى تتبنى منهجاً يساعد على تحليل الأزمات الاجتماعية بوصفها نتيجة لعلاقات غير متسقة بين قوى المجتمع على اختلافها . ويصعب إجمال تلك الأزمات من منظور أحادى بتفسيرها وفقاً لتناقضاً رئيسياً شاملاً .

وتكشف لنا دينا من خلال تحليلها ظهور جماعات متصارعة ، وعناصر اجتماعية نشطة ضد النظام ، لا تنتمى إلى طبقة بعينها ، أو حزب سياسى ، ولكنها تعد جماعات ضغط ، تتناحر أحياناً ، وتتعاقد أحياناً أخرى ، وبشكل غير منسق . تلك القوى المتغايرة الخواص تثير الحاجة إلى تبنى مفهوم قومى ينطلق من القاعدة العريضة المتنوعة للثقافة الشعبية ، لتجاوز الخطاب الأحادى ، والثقافة المهيمنة .

تحرك بنا كتاب الأمكنة ذهاباً وإياباً فى عدة أزمنة ، لإعادة ارتياد الأمكنة . لذا فلا

يتبع ترتيب الموضوعات تطور زمنى ، أو تقسيم كرونولوجى - ميقاتى - يتابع تقدم الأزمنة . الكتابات على اختلافها تدعونا لمعيشة الأمكنة فى أزمنتها المتغيرة ، لإدراك ما تنطوى عليه من تناقضات نتيجة التحولات الديموجرافية ، والتفاعلات البشرية عبر البيئة المحيطة . فكتاب الأمكنة يمثل محاولات عدة لقراءة الاختلاف ، لتبنيه ثقافة الاختلاف .

وعلى المستوى الشعبى ، كان أول حدث فى مصر هبى العامة للتعرف على الاختلاف ، هو إدخال الترام كوسيلة للنقل العام فى شوارع القاهرة . والترام بوصفه وسيلة انتقال ، يشفر لنا عملية التنقل ، ويسهل رصد التحولات الطارئة ، ويكشف فى رحلة ما يجنيه المرء من تراكم خبرات لا تحصد سوى على امتداد زمنى . وفى كتابته عن « ترام القاهرة » ، يمثل لنا محمد سيد كيلانى تجربة اصطدام العامة بالحدثة . فمع إدخال الترام فى شوارع القاهرة كوسيلة للتنقل ، تشكل التحديث فى وعى المصريين فى صورته الملتبسة ، فغدا نموذجًا للازدهار والانحطاط . فبينما رآه البعض وسيلة « للعصرية » ، امتنع عنه البعض الآخر للتشكك فيما قد ينطوى عليه من تفكيك لما هو سائد . ولكن أهم ما حققه الترام هو التعرف على الاختلاف ، فقد أتاح حيزًا يشترك فيه أناس أغراب ، يجلسون على مقربة لساعات ، وربما يتبادلون النظرات ، وهى ممارسات لم تكن متاحة فيما قبل فى أساليب التنقل الخاصة ، التى كانت تنفرد بها كل جماعة على حدا دون مشاركة الجماعات الأخرى .

وفى نهايات القرن التاسع عشر ، بدأ التعرف على الآخر عبر ترام القاهرة برفضه ، فالغريب اتسم فى مخيلة المصرى بالغيرية ، وتختلف هذه الصورة بتقدم الزمن ورسوخ الترام فى شوارع القاهرة كما يتجلى لنا فى كتابة صافيناز كاظم . يغدو الترام بتقدمه كائنًا أليفًا ، جسدًا يتسع لكيانات ما زالت تأنس بالآخر ، كيانات تختلف ، ولكنها تتشارك فى معاناة الحياة ، وتتآلف بفعل تلك المشاركة . والترام وهو يتهاذى عبر شوارع القاهرة العتيقة يتيح لراكبيه تأمل ماضى الأمكنة وحاضرها . ويغدو وجوده الذى يبدو ثقيلًا للكثيرين ، عنصرًا ضديًا ، يعترض طريق وسائل النقل الفائقة السرعة . وهو يمثل ضرورة التحكم فى تقنية السرعة ووسائلها ، لإتاحة مساحات لتأمل الآخر والإنصات إليه ، مما يلتمح إلى إمكانيات التواصل ، ومن ثم التعاضد الشعبى ، فقد بقى الترام لبقاء من يحتاج إليه .

في قراءة الدلالة الملتبسة التي ينطوى عليها الترام عبر نهاية القرن التاسع عشر والعشرين ، تتمثل لنا العلاقة المزدوجة بين العام والخاص . فبينما يجسد الترام الفصل بين العام والخاص في نهايات القرن التاسع عشر ، غدا نموذجًا لدمج العنصرين في نهايات القرن العشرين . وهذا التمييز للدور الوظيفي للترام ليس المقصود به الفصل الزمني للتنويه عن مؤشرات التقدم أو التقدّم ، فالفصل بين العام والخاص يظل في معظم الأحيان ملتبسًا للتناقض الذي انطوى عليه مفهوم التحديث . فلم يتماشى التحديث الصناعي في المجتمع المصري مع المرجعية الفكرية السائدة ، وظل معظم العامة يستقبلون كل ما هو جديد بريية ، بمزيج من الترحيب والرفض ، مما عمق الهوة بين العالم الخارجي وعالم الأفراد الخاص . فالدولة - المتمثلة في الطبقة الحاكمة - شاءت استعارة عناصر التحديث بما يجود لها بالمنفعة الخاصة ، دون الاهتمام بوقع ذلك على العامة ، أو محاولة توفير الآليات اللازمة لحرية المناخ لتهيئة الحداثة الفكرية على المستوى الشعبي . ترتب على ذلك ، استقبال العامة لكافة أشكال التحديث الصناعي ، والترام نموذجًا ، كدخيل على المكان ، كائن حديدي ينتمى إلى عالم السحر والجن وليس البشر . غدا الترام وكل ما هو حديث مرتبطًا بالآخر ، في مناخ فكري لم تتح له فرصة التعرف على الاختلاف .

والتعرف على الاختلاف يبدأ بالتعرف على طبيعة المكان ، فالتعرف عليه يعد أول خطوة لمقاربة الآخر ، أو الخروج عن الخاص إلى العام . وتفرض عملية التعرف إلى التكيف مع المكان ، أو إعادة صياغة الذات بالاحتكاك بالآخر . وفي مجتمع ما زال يعاني من تناقضات التحديث ، وقلق إزاء تشكل هويته ، يجدر التنقل عبر جغرافيته المتنوعة ، والتوقف في بعض محطاته لتأمل ما قد يفوت على الانتباه في زمن السرعة ، واللقطات الفوتوغرافية لخالد جويلى ، وإسلام عزازى ، ومحمد سليمان تثبت العين على مقاطع من المكان ، ومواقف من الحياة تدعو للتأمل لا التلصص ، تختلف عما ألفناه في الكروت السياحية . والمشاهد تشترك في تمثيلها إحساس بالسكينة ، وحينما تواجهنا وجوه الشخوص في قطع أمامي ، يبدو أنها تباغتنا بنظرة محدقة ، فنحن نتساءل ونسائل في آن ، مما يمحو الحس بالغيرية الذي يحول دون التعايش مع المكان . أما نبيل بطرس فهو يتدخل في منافذ الإضاءة في لقطاته ، ليتجلى لنا الجو السحري المحيط بالمشهد الواقعي . فالوعى بما وراء الواقع الذى تجلى للمصرى في البيئة بشكلها البكر ، ما زال يتمثل له في بيئته التي تشكلت بفعل متغيرات ثقافية متعددة .

والتنقل عبر اللغة المرئية والمكتوبة في كتاب الأمكنة يمثل لنا تنوع المكان ،  
والكيانات الكائنة به ، والتنوع عادة ما يعنى تجاوز الاختلاف . وإدراك هذا التجاور  
يفضى إلى دراية بالعلاقة بين الأنا والآخر ، بين الخاص والعام . بين الحدى والعلم ،  
مما يفضى بدوره إلى تلمس أوجه التعددية في الهوية القومية ، فالهوية القومية في شكل  
دائم ، لذا فهناك حاجة لتنمية الحس باحتمالات العيش القائمة في إطارها التاريخي  
وسياقها الجغرافي . فنحن بصدد تعريف جديد للحدثة لتغدو تجربة حية عبر التمثيل  
المرئي والمكتوب ، وليست محاولة للتنظير المجرد . تتحقق الحدثة بفعل المشاركة  
الجمعية ، الناجمة عن حس خاص بالمفردات التاريخية والموقع التاريخي للذات في علاقتها  
بالآخر . ومن هذا الموقع ، تنتهج الحدثة ثقافة الاختلاف ، لا لمجرد معارضة الاتجاه  
السائد ، ولا باللجوء إلى كل ما هو مثير بغرض ترويع الجماعات التقليدية . أما المتبنين  
لتلك الرؤى المغايرة ، فهم المناصرون للجماعات المهمشة ، المستبعدة عن التمثيل  
الثقافي على الصعيد المحلي .

فالثقافة القومية لا تنمو في جزء من أرض الوطن دون غيره ، ولا تتحدد بدايتها  
أونهايتها بتوقيت محدد ، بل هي ثمرة تفاعلات كافة المتغيرات الطارئة على جغرافية  
الوطن . ووجود الفرد في الحاضر لا يكتمل سوى بوعيه بماضيه ، وقدرته على إعادة  
صياغة حاضره ، والتنبؤ بمستقبله يرتفن بقدرته على مزمنة المتغيرات . ووعى الفرد  
بمكانه تاريخيا وجغرافيا ، يساعده على صياغة خصوصية ثقافته ، وتأكيد مكانته ، ومن  
ثم تحقيق المعاصرة على المستوى الفردي والجمعي .

\*\*\*



# البَابُ الثالث

الكاتب الفنان

قراءة التمثيل من منظور عبر ثقافي



من السمات البارزة في القرن العشرين هو التحول إلى ثقافة الصورة ، ويرجع ذلك نتيجة مقارنة جديدة للغة . فلم يعد المبدعون والمنظرون يحللونها كمجرد تراكيب ، بل تنبهوا إلى الخطاب الذي يخترق كافة وسائطها المرئية والمنطوقة - المكتوبة . وبالتالي يصعب الفصل بين تلك الوسائط كما كان المعتاد لوجود علاقة حوارية بين المرئي والمنطوق - المكتوب ، تجلت بانتشار ظاهرة الكاتب - الفنان . والتنقل بين اللغة المرئية والمنطوقة - المكتوبة لا يأتي اعتباطاً ، بل يستخدم الكاتب - الفنان اللغة المرئية لتقويض أنساق اللغة المنطوقة - المكتوبة ، كما يلجأ للغة المنطوقة - المكتوبة لفضح زيف الصورة . فالتنقل بين الوسائط المتنوعة للغة يولد آليات جديدة لمقاومة كافة الأنساق السلطوية المتغلغلة في ثنايا المجتمع والأفراد .



الكاتب - الفنان فى القرن العشرين  
قراءة التمثيل من منظور عبر ثقافى



في أوائل القرن العشرين تشبع الخطاب الثقافي بإشكالية الحداثة ، وما أسفر عنها من قطيعة معرفية في المؤسسات المدنية والتنظيمية . ونحو النصف الثاني من القرن العشرين ، أخذت المفاهيم الجمالية في التغير فلم تعد تستند إلى عنصر المحاكاة ، والمنظور الخطي ، والتحديد الذكوري ، بل صار التوجه نحو تعددية الرؤى ، مما أفضى بدوره إلى إزالة الحواجز الفاصلة بين وسائط الاتصال . كان ذلك حافزاً يدفع بالكاتب - الفنان إلى التجريب في وسائط التمثيل التي تستخدم اللغة المرئية والمنطوقة - المكتوبة . وكان لانفصال الكاتب - الفنان عن العامة التي تركز إلى التقاليد ، ما يحمله مسئولية تطويع اللغة المرئية والكلامية بما يتناسب وآفاق الوعي التي فتحتها المتغيرات التاريخية ، ونحن نشير إلى اللغة بوصفها خطاباً ، لا كمنظومة مغلقة .

وعند دراسة التمثيل الثقافي للكتاب - الفنانين في القرن العشرين ، متجاوزين الحدود الفاصلة بين الأمم والثقافات ، ينبغي التنبيه إلى وجود توجهات متعددة للحداثة ، تكيفت والتاريخ الخاص بكل أمة . والعامل المشترك بين الأمم على اختلاف تاريخها ، هو تواجد حركات طليعية<sup>(١)</sup> - شكل الكتاب - الفنانون عددًا وافراً فيها - وكان لهم دوراً بارزاً في تفعيل الحداثة في المحيط الثقافي . واضطرت الطليعة في معظم الأحيان إلى الاصطدام بالأخلاقيات البرجوازية ، ليبرالية كانت أم محافظة ، كما رفضت الجماليات التي روجتها . ومع ذلك ينبغي التنبيه إلى الإشكالية الكامنة في موضع الطليعة المتغير ، لارتباطه بالتحويلات الطارئة على البنية السلطوية في المجتمع نتيجة الحراك الاجتماعي المستمر . ويتجلى ذلك في نهايات القرن العشرين حيث تراءى لنا معارضات وتناقضات داخل صفوف الطليعة ، تتحدى الروح الجمعية السائدة في صفوف الطليعيين الأوائل . Russell (1985, 239) . ونلاحظ أن مصطلح « الطليعي » غداً أكثر تعقيداً منذ السبعينيات ، حيث استبدل بمصطلح « ما بعد الحداثي » (postmodernist) . فمفهوم الفن التقدمي الذي احتواه مصطلح « الطليعي » قد انتقد بوصفه ينظر للعنف (Kuspit, 1996, 1 - 10) ، فتم تعريف المبدع ما بعد الحداثي بوصفه

---

(١) استخدم مصطلح الرواد avant-garde في القرن التاسع عشر ، وابتكره Laverdant Gabriel-Desire الذي ذهب بأن الرائد هو « الفنان الواعي بتوجه المسار الإنساني » ، (انظر Wendy Steiner, 1982, 189.

« مناهضاً للطليعى » - لنزوع الأخير إلى العنف - و« مناهضاً للجمالية » - لما تزعمه من اصطفاء (Danto, 1981, 197; Foster, 1983) . كما يلاحظ أن المنتمين إلى تعريف « ما بعد الحداثة » يعملون على إعادة كتابة الماضى ، بل إلى معارضته ، ومحاكاته بسخرية . وإن ارتضينا بمثل تلك التعاريف القاطعة فسوف يظل العديد من الكتاب - الفنانين بلا تعريف ، ذلك لأنهم يحملون خصائص الطليعة ، بمعناها التقدمى وما بعد الحداثى الذى ينطوى على تناقضات جمة ، بل أن بعضهم قد يتخذ توجهها مناهضاً لكليهما ، كما أن تعريف ليوتارد لما بعد الحداثة يعيد ترتيب أوراق اللعب ، فهو يذهب بأن : « لا يغدو العمل حداثياً ، سوى بكونه ما بعد حداثى . ومن هذا المنطلق ، لا تنذر ما بعد الحداثة بانتهاء الحداثة ، بل تنبئ عن تولدها ، وهو حال ليس بمنتهى » . (١٩٨٤ ، ٧٩) .

والإشكالية الأخرى التى تجابهنا عند القيام بدراسة متعددة للثقافات ، هى كيفية مقارنة التصنيفات النوعية للأعمال الأدبية والفنية التى تفرضها المؤسسات الأكاديمية ، وقد لجأ معظم الباحثين فى مجال الدراسات البين - نوعية التى تتناول الأعمال التمثيلية المنطوقة - المكتوبة والمرئية إلى مقارنة النصوص والصور وفقاً للتصنيفات الذائعة ، والتى تقيم التمثيل الثقافى بإدراجه ضمن حركة فنية ، أو وفقاً إلى أسلوب متبع . وقد ثبت فشل هذا المنهج لرؤيته الاختزالية ومقاربته التى قد تنزلق فى أحكام تعميمية ، أو تنحو نحو خلق تراتب هرمى . والناقد الإنجليزى Roger Fry ، أحد رعاة حركة الفن الحديث ، كان قد طرح فى كتابه الرؤية والتصميم نظرية تذهب بأن هناك تأثير واضح من مدرسة ما بعد التأثيرية فى الفن على الأعمال الأدبية ، مما يوحى بأن هناك إمكانات لتشارك الفنون المرئية والمكتوبة/المنطوقة بعامة . وساندته فى ذلك فيرجينيا وولف ، أحد معاونيه فى مشروعه (١٩٤٠ و ١٩٧٦ و ١٧٢ و ٢٤٠) كما اشتركت مع أختها فانيسا بيل لتحقيق التناغم بين فن الكلمة وفن الصورة . ولم يكتمل مشروعهن ، وكتبت فيرجينيا وولف قبل موتها غرقاً بأربعة أيام : « تخيلنى محاولة إدماج الأرواح » . (١٩٨٤ ، ١٩٤) .

وتنوعت المقاربات التعميمية ، ففى دراسات كل من Wylie Sypher (1960) أو Mario Praz (1970) محاولات لإيجاد تشابهات بين مدارس فنية وحركات أدبية . أما

Wendy Steiner فذهبت بأن على حركات الحداثة كافة الامتثال بالمدرسة التكعيبية لاكتساب الشرعية ، (١٩٨٢) . واقتصرت تلك المناهج كافة على محاولة تقديم الأعمال التمثيلية ، منظوقة - مكتوبة كانت أم مرئية ، في قالب متجانس ، بغض النظر عما يترتب على ذلك من تضيق مجال الرؤية .

\* \* \*



نظرية الصورة



تعد نظرية الصورة التي طرحها ميتشل W . J . T . Mitchell أطروحة منهجية مرنة ، وأنسب النظريات إفادة في دراسة عبر ثقافية ، فهي نظرية تقارب اللغة لا كنسق مغلق ، بل بوصفها « وسيطاً للتعبير ينطوى على خطاب انتقلت إليه - في الغالب - عدوى البصرى » . ( ١٩٩٤ ، ٩١ ) . أى أن الخطاب ينطوى على التصورات السائدة ، التي تحملها اللغة المنطوقة - المكتوبة واللغة المرئية . ومقاربة اللغة بوصفها وسيطاً يحمل خطاباً ، ما يضيف عليها سمة الوسيط التمثيلي ، فتغدو نوعاً من التشكيل ، أو تكوين الصور . ولذا فمصطلح « التمثيل » يصلح للتعبير عن النصوص المرئية والمنطوقة - المكتوبة في آن ، وقد يخفف من التناحر المتجدد بين النقاد المتمسكين بمفهوم « الصورة » ، بوصفها نصاً لا يستند إلى مرجعية ، ومن يطرحون مصطلح « التمثيل » لاستناده إلى مرجعية ثقافية . ومصطلح « التمثيل » ينجو من التعريف المبذل للغة المطروح من قبل نقاد ما بعد الحداثة ، في تعريفهم لها كأداة خاضعة للترزيف البصرى مفضية إلى متاهة المرايا المنعكسة . كما يتجاوز مصطلح « التمثيل » المنهج التفسيري التقليدي للغة المرئية ، في مقاربه للصورة بتعريفها بكلمات يفترض أنها مرادفة لها .

ومن ثم ، عند قراءة الوسيط التمثيلي يتطلب من الناقد موائمة التنظير المرجعي والأداء النقدي . فالأعمال الإبداعية لا تقبل الرضوخ إلى قواعد نظرية تفترض إطاراً مرسوم الحدود ، متجاهلة ما يتعدها . فقراءة الأعمال بوصفها تمثيلاً يتيح للوعى فرصة التحرك بين فعل الإدراك وعملية التفسير . فالإدراك المعرفي يساعد الذات الفاعلة على اكتساب معرفة عن الموضوع . وعبر القراءة التفسيرية تتعرف الذات على ذات أخرى ، ومن ثم فقراءة التمثيل تعنى التنقل المستمر بين المستويات المعرفية والآفاق الاجتماعية ، ليسفر ذلك عن فهم أعمق لمفهومى الهوية والاختلاف ، في تلك القراءة ما ييسر على الباحث تنقله بين منتجى الصور بتنوع وسائطها ، عبر الثقافات المتغيرة ، لتعرف محاولاتهم المتباينة لتحقيق الحلم الأزلى بتقديم منتج « فعلى » real ، يتحدى أوهام الصورة الصادرة عن المؤسسات التنظيمية ، لافتقادها فاعليتها الحيوية ، وهى قراءة تعارض القواعد المطروحة لتحليل النصوص ، والتي تتم وفقاً لنسق مفترض من العلاقات الثابتة . أما القراءة المتبعة في هذه الدراسة فهي تنأى عن التحليل النصي للمنتج الثقافى بوصفه فضاء يخلو من المرجعية التاريخية ، مستبدلة إياه بقراءة التمثيل الثقافى في سياقه التاريخى بوصفه موقعاً يتهيا للتوفيق بين القوى المتنازعة .

وفي عصر تعددت فيه وسائط الاتصال المرئية والمنطوقة - المكتوبة ، تتضاعف فيه صناعة الصورة ، كما تستحدث وسائط جديدة للإيهام . ويتكرر التحول نحو ثقافة الصورة عبر التاريخ ، وتنوع الأسباب لذلك ، ولكنه في عصرنا ينذر بتنامي الوعي بالأوهام المحاصرة . وعادة ما يتأتى التحول الثقافي عند إدراك الجدلية القائمة بين الحقيقة والوهم ، ويتم ذلك بعد وقوع حدث تاريخي ، يشير الانتباه إلى ضرورة تقديم إبداع حدائى يجسد التغيير المعرفى والثقافى . ولتغاير الحلول المتطلعة إلى الحداثة مع اختلاف الثقافات ، تعد نظرية الصورة أنسب المقاربات للوصول إلى منظور عابر للثقافات ، فهى تفسح المجال لتقبل صور الحداثة فى بدائلها المتعددة . وتحصن نظرية الصورة من الوقوع فى تصنيفات تفصل بين إنتاجى جيل الطليعة وجيل ما بعد الحداثة ، لتتضارب تعاريف تلك المصطلحات عند التطبيق على الحركات الفنية المتغيرة فى كافة بقاع الأرض . ولا ينبغى مقارنة الحركات الفنية بوصفها كيانات متألّفة ، حيث من المتوقع ظهور أصوات متضاربة قد تتحد آناً ، وتتناحر فى آن آخر . فالحركات الفنية تحاول تجميع شتات متباعد ، ولا تعد كيانات متماسكة ، مما يجعلنا نرتاب فى التصنيفات المرحلية .

فيتحدد شكل ووظيفة التمثيل الثقافى بالحدث التاريخى الذى فجره ، ولا تحدده مسبقاً أية أسس جمالية تضيف على نفسها صفة العالمية . ولذا ، فبدلاً من بذل جهد ضائع فى توصيف الأعمال المختارة وفقاً للتصنيف النوعى ، أو المراحل التاريخية ، ذلك لتشديد حفريات معرفية ، وبدلاً من تقسيمها تبعاً لحركات فنية متماسكة باستخدام منهجاً شكلياً ، سوف أقوم بدراسة تزاوج النص المنطوق - المكتوب والنص المرئى ليمثلاً ثنائية تتطلب القراءة التبادلية . ويمثل إنتاج الكاتب - الفنان الصدارة فى النقد المعاصر لأننا نعيش تحولاً نحو الصورة ، حيث تعتمد قراءاتنا على الثقافة البصرية . فالمشهد الراهن تعتريه ممارسات خطابية بفعولها صار المرء محدقاً وعرضة للتحديق فى آن .

\* \* \*

القطيعة مع الماضي



تعد الحرب العالمية الأولى الحدث التاريخي الذي أُنذر بانتهزام القيم الغربية . وكانت جماعة الدادا dada أول من عبر عن استنكاره للنزعة التنافسية الكامنة وراء المزايم القومية المستخدمة من قبل تجار الحرب . وكان معظم أفراد جماعة الدادا من المبعدين عن أوطانهم لأسباب سياسية ، فنزحوا إلى زيورخ ، التي تحولت بوجودهم إلى مدينة عالمية ، تستضيف كل المشاركين في هذه الحركة الفنية . جاء رفض حركة الدادا للنزعة القومية الشائعة ، بمثابة فعل مضاد وكان تمسكهم بالأمية يعد موقفًا نقضى آنذاك . ومن بين هؤلاء كان Jean Arp (1887 - 1966) الذي اضطر إلى النزوح من باريس إلى سويسرا . ويكتب في هذا الصدد :

نتيجة لاستيائنا بمجازر الحرب العالمية التي اندلعت عام ١٩١٤ ، نحن المقيمون في زيورخ وهبنا أنفسنا للفنون . فنحن نبحث عن فن يبنى على أسس لمعالجة جنون العصر ، ويشكل نظام جديد للأشياء ليعيد التوازن بين السماء والأرض . وساورتنا بعض الهواجس المتشائمة بأن العصابات المولعة بالسلطة إلى حد الجنون قد تستخدم الفن ، في يوم ما ، لتخدير عقول البشر . (١٩٧٤) .

فالنزعة القومية الاختزالية تطالع الماضي وفقًا لسردية تتسم بالمركزية العرقية ، مما استوجب نقض مسلماتها المعرفية والجمالية ، وينقض آرب الموقف الجمالي المتعالي في مذكراته انتقال Transition (١٩٣٢) ، حيث كان قد وصل إلى حد الاختناق بفعل المزايم الكلاسيكية عن الفن ، فيؤكد : « علينا بالهدم ، فالدمار قد يُعرف الماديون الحقراء بما هو جوهرى . بضرورة إدماج الإنسان مرة أخرى في الطبيعة » . (١٩٤٨) ، (١١٩) . فهو يعارض سردية التقدم ، ويدعم العنصر البدائي في مواجهة الثقافة المؤسسية ، وأدى الانشقاق عن العقلانية الصارمة إلى اتخاذ موقفًا مضادًا للنزعة الجمالية . واستبدلت الجمالية المؤسسة على المركزية العرقية بالتطلع نحو « البدائي » بوصفه الجامع للاوعى الإنسانى . وينطلق اللاوعى الإنسانى بفعل الإبداع الذى يحرره من أية نواهى . فاختيار الموضوع في الفن لا ينبغى أن يستلهم من العالم السامى بل من عادات الحياة . كما يستخدم آرب الغرائبى في أعماله التمثيلية لإيمانه بقدرتها على تحرير الفن والبشر من جذب المادية العقلانية .

ومعظم إنتاج آرب في مجال التمثيل المرئى مصنوع من مجسمات من الخشب والورق

المقوى ، وهى خامات عادية أضفى عليها مسحة سحرية . ويلعب آرب بالتناسب المتضاد فى أشكاله ، لتمثيل التعارض بين الجسدى المحدود والكونى المطلق . وتنحو قصائده أيضاً إلى تمثيل التضاد بين الموجودات المعتادة والتجارب الحياتية العارضة ، يقول فى أحد قصائده :

تخبو النجمة

تزهو بنفسها دون التطلع إليها

فهى كلمة ممحوة

هى عين دون رؤية ( من قصائد دون الأسماء الأولى ، *Poems with no First Names* ، ١٩٧٤ ، ١٢٥ ) .

فالأبيات هنا تمزج التهكمى بالصوفى . فالمفارقة فى وضع النجمة وهى تخبو وتزهو فى آن ، وفى كونها وجود وعدم ، مما يتطلب الوعى بتجاوز الوجود لمعانى الكلمات ودونيته ، جاء ذلك المزج نتيجة تفاعل آرب بجماعة الفنانين المقيمين فى زيورخ آنذاك ، فاقتراب آرب من فاسيلى كاندينسكى Wassily kandinsky ، عرفه على روحانيات الفن ، ذلك إلى جانب اقتناعه بضرورة الزهد ، متفقاً فى ذلك مع هوجو بيل Hugo Bell ، مما كان له الأثر على إنتاجه . ذلك يفسر التغير الذى طرأ على تكويناته التلصيقية (الكولاج) حيث ابتعد عن أسلوبه السابق فى إدهاش العين ، ولجأ إلى لغة بصرية تقوم بمقام الطبيعة . (شكل ١) . والطبيعى بالنسبة لآرب هو ما يؤلف بين الصدفة والقانون ، المستديم والدائم التحول ، وأدى وفاة زوجته صوفى توبر إلى تكثيف اهتمامه بحساسية المادة ، والتنبه إلى عنصر الزمن الذى يغدو عنصراً جديداً فى أعماله التمثيلية بعد ١٩٤٣ . فيكتب :

فى عالم الحلم والذاكرة تنفشى الظلمة ويتألق النور . بيد أن الاثنين لا يتناوبان تناوب الليل والنهار ، بل يتميزان دون توقف . ( من « عالم الذاكرة والحلم » ، *"The World of Memory and Dream"* ، ١٩٧٤ ، ٢١٥ - ١٦ ) .

ساعده فناء صوفى على تقبل فكرة الزوال ، وآنية الوجود فقربه ذلك من الإيمان للابتعاد عن الحياة الدنيوية . ولم يهتد إلى ذلك بفعل مؤسسة عتيقة ، ولكنه اقترب إلى الروحى عبر التجربة التى يعايشها . وهذا يفسر انتشار العناصر الغرائبية فى أعماله التمثيلية اللاحقة . (شكل ٢) .

والعلاقة بين أعمال كل من آرب وكاندنيسكى تظهر في مراحل آرب المتأخرة حيث ينحو نحو التبسيط المفرط للواقع ومفرداته . (شكل رقم ٣) . لم يهتم كاندنيسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) بالتجريب التقنى ، رافضاً للحركات الفنية المتمركزة حول العناصر المادية دون سواها ، واستقى إلهامه من الروحانيات . يرجع ذلك إلى اعتقاده بأن الفن الحديث نشأ عن عاملين ظهرا آنذاك : أولهما هو سقوط الفلسفة المادية التى ظهرت فى القرن التاسع عشر . فاكتشاف العلماء إمكانية انشطار الذرة ، قوض فكرة دوام المادة ، أما العامل الثانى فهو تبين الجوهر الروحى أو النفسى للإنسان ، مما دفع بكاندنيسكى إلى مواصلة مساعيه فى مجال الفن التجريدى ، الذى يعتبره فناً روحانياً ، ويقدم أطروحته فى كتابه فيما يخص الروحاني فى الفن والتصوير *Concerning the Spiritual in Art and Painting* (١٩١٢ ، ١٩٤٧) . وقد لاقى هذا التوجه الروحاني الدعم من كتابات السيدة بالتافسكى Mme Baltavski ، والصوفية الهندية ، ومسرحيات مايتزلنك ، وأعمال سيزان وماتيس . ويذهب كاندنيسكى بأن البنية الشكلية تنبثق من ترددات «المشاعر الدفينة التى تتجاوز الكلمات» . (١٩٤٧ ، ٢٤) ، كما تعبر الموسيقى عن هذا الرنين الداخلى ، (٣٥) . أما فى التمثيل المرئى فيلعب اللون دوراً مماثلاً ، حيث يوحى للمتلقي «بانطباع مادي صرف» يتلقاه عبر البصر (٤٣) ، ثم ينمو ليتحول تبعاً إلى مشاعر أكثر تعقيداً ، فيغدو «سلسلةً من التجارب النفسية» التى تحول اللون إلى تجربة حسية . (٤٣) . ويوحى هذا الانطباع النفسى بترددات روحية تؤكد فاعلية الوجود فى الحياة . (٤٤) .

وفى مراحل الأولى وظف كاندنيسكى اللون لتمييز العناصر . أما فى مرحلة لاحقة فاستخدمه كعنصر قائم بذاته . وصاحب هذا التحول استبدال الخط بالكتلة ، لتحرك فى منظور ثلاثى الأبعاد . ولجأ للشفافية ليظهر الكتل المتباعدة ، أما اللون فاستخدمه ليوجد العناصر فى فراغ التكوين ، (انطباعات ، *Impressions* ، ١٩٣٤ ، شكل ٣٣) . وقد أتبع كاندنيسكى أسلوباً مماثلاً فى قصائده ، حيث يتتبع التماثل الذى يقرن طبقات الصوت المسموعة والنغمة بالتدرج اللونى ومدى التشبع به . ويتجلى لنا ذلك فى إحدى قصائده التى كتبها فى باريس عام ١٩٣٧ :

نغمات مليحة

صمت ممتد

أين أنت

أيتها الحبكة المؤلفة ؟  
كم مضيت بعيداً إلى أركان شتى  
أين مضيت أيها الخيط الهلامى ؟  
حبكة مؤلفة  
خيط هلامى  
هل النغمات المليحة  
تصدر  
تصدر عنك ؟  
النغمات المليحة ؟  
لا صه

بل صمت ممتد ، ( ١٩٤٧ ، ٨٥ - ٨٦ )

تتجسد لنا هنا العلاقة بين العناصر البصرية والسمعية في فراغ القصيدة . فالفراغ يتشكل من عنصرى الحبكة والخيط ، وهى علاقة شبيهة بعلاقة الكتلة والشفافية في الفراغ ، كما يماثل الصمت الممتد ، الفضاء المطلق في لوحات كاندينسكى . فالعلاقة التبادلية بين الصوت والصمت ، هى علاقة تكافلية تتشابه وعلاقة الصوت بالصدى ، التى توحى لنا بها صورة البعد البصرى في « الأركان » . فالتمثيل المرئى في لوحاته يجسد الحركة في الفراغ . حيث صارت الحركة المكبوحة المعتادة في الفن الغربى التقليدى تمثلها التوترات اللونية في أعمال كاندينسكى ، لتجسيد الحركة في الفراغ . فاللون يشير إلى امتداد العناصر في عمق اللوحة مثلما يشير الصوت إلى امتداد التردد النغمى ، أو « خيط » الصمت . ففي اللوحات تتذبذب الوحدات اللونية ، وتصدر ترددات مثل النغم ، خاصة حينما تشكل مربعات لونية صغيرة متقابلة ،

وقد هوجم كاندينسكى كثيراً للدقة الهندسية التى استخدمها في تمثيله المرئى . والتوازنات التى حققها كاندينسكى بين مجالى التمثيل المرئى والمنطوق - المكتوب بفعل رؤيته الهندسية ، لم ترض الكثير من الفنانين ، وعمل ماكس إرنست ( ١٨٩١ - ١٩٧٦ ) على تقويضها . فعلى العكس من كاندينسكى ، لم يسع إرنست إلى التوفيق بين تجاربه المرئية والمنطوقة - المكتوبة ، بل استخدمهما أحياناً بوصفهما عنصرين للنقض

يعملان معًا في وسيط تمثيلي واحد ، وهو يحقق ذلك باستخدام الحروفية في تمثيله المرئي ، لينتج فنًا مهجّنًا . فلوحة القصيدة اللوحة Tableau - poe (١٩٢٣) ، شكل رقم ٣٤) ، تقول كلماتها :

في مدينة متخمة  
بالغموض والشعر  
تحتّمى بالأسقف المائلة في المساء  
يتعانق زوج من العندليب  
والصمت السرمدي يشاركهما اللهو  
ليغريهما إلى أعزب حالات الإفضاء  
وكأن بؤرة الطبيعة الصامتة  
ترعاهما معًا ، (عن الترجمة الإنجليزية لرينه رايس هيوبرت ، ١٩٨٩)

وقد نُقش النص الشعري في اللوحة في قوالب تمثل وحدات منفصلة ، يشكل وجودها فراغًا ثلاثي الأبعاد . فقد شكّلت الكتابة في عناصر تصويرية ، ليشتمل العمل التمثيلي على الكلمة والصورة معًا ، فالكلمات تشكل جدرانًا وأسقفًا ، مرتدةً إلى الخلف لتكوين منظور ثلاثي الأبعاد ، بينما تتكون مقاطع شعرية أخرى في خطوط أفقية ورأسية لتنفّض المنظور الثالث ، وتتيح القراءة عبر منظور ثنائي الأبعاد . فللهولة الأولى قد يبدو التكوين ثابتًا ، ولكن سرعان ما يتنبه المتلقى إلى الحركة المندفعة إلى الأمام والمرتدة إلى الخلف في تواصل مستمر . فالجدران المرتدة إلى الخلف توازنها الدفعة إلى الأمام التي توحى بها عناصر الطبيعة الصامتة في مقدمة اللوحة ، هذا التواتر الحركي لا يأتي مفتعلًا ، بل يتيح القراءة على مستويات عدة . ولاهتمام ارنست بتعدد مستويات القراءة أبدع في مجال النصوص الجامعة للغة المرئية والمنطوقة - المكتوبة ، وأنجز الكثير في مجال الرسوم التوضيحية ، حيث زين كتاب بؤس الخالدين Les Malheurs des immortels ، (١٩٢٢) للشاعر الفرنسي السريالي إلوّار بعشرين عملاً ملصقًا ، وهي تجربة مكّملة لحروفياته التصويرية .

في بدايات القرن العشرين ، لم تكن محاولات بعض الفنانين لإنماء علاقة تبادلية

بين النص المرئي والنص المنطوق - المكتوب تهدف إلى تأكيد عنصر المحاكاة في كافة أنواع التمثيل الثقافي ، ومن ثم واحدة المدلول . كان الهدف هو استبيان إمكانات الكلمة والصورة توليد خطاب الحضور في الغياب ، لحفز المتلقى على المشاركة في فعل التمثيل الثقافي . والجهد المشترك الذى أنجزه كل من الين روب جرييه ورينيه ماجريت في الأسيرة الحسنة *La Belle Captive* (١٩٢٧) جاء بهدف استحداث ممارسات جديدة للخطاب . فيرى ماجريت أن التصوير هو « وصف مرئى للفكر » . (الكتابات ، Ecrits ٦٨٦ ، كما جاء في Stolzhus ، ١٩٩٥ ، ١٦٢) . وفي لوحاته يحاول دمج المعارف عليه بالغرائبي . ويتفق معه روب جرييه في ذلك ، حيث يسعى إلى الانفصال عن كل ما هو معتاد لأنه يعمل على تشريح الأنماط الاجتماعية . ولذا سعى الفنانان في الأسيرة الحسنة إلى تمثيل الواقع بأوضاعه المتحولة ، لإطلاق إمكانات التخيل . يفضى ذلك إلى إعادة تهيئة قدرة المتلقى على التصور ، مما يتيح له التعرف على العلاقة التبادلية بين الواقع والخيال . وكلما تراءت للمتلقى تلك العلاقة التبادلية ، كلما ازداد وعيه بالعمل التمثيلي .

ومن هذا المنطلق تغدو السيدة الأسيرة أسيرة وأسيرة ، ويشاركها المشاهد/القارئ التجربة المراوغة ، وفي تنقله بين الكلمة والصورة يغدو متواطئاً وفاعلاً . فتواجد الكلمة والصورة معاً يحول دون قراءة خطية للنص مفترضاً وجود حلاً لعقدة الحبكة ، أو النظر إلى اللوحة في خط مستقيم يتجه نحو بؤرتها المركزية . تؤدي مثل هذه القراءة المركزية إلى الفصل التقليدي بين السرد والتأريخ ، بينما هما في حقيقة الأمر عمليتين تتناوبان الأدوار . وعلى عكس الأعمال التمثيلية التي تتمسك بالفصل بين الأنواع ، فالتمثيل الجامع للمنطوق - المكتوب والمرئي - كما هو مستخدم في هذا النص - يحتفظ بالعلاقات المتغايرة الخواص بين العناصر المتنوعة ، التي كانت فيما مضى تعد متضادة . فتداعى الفواصل بين السردى والوصفى ، التاريخي والنظري .

وتنوعت الأعمال التمثيلية الساعية لنقض الواقع ، تبعاً لجغرافية المواقع السياسية التي نشأت فيها . وفي إنجلترا أطلق السرياليون فتيل الانفجار في أول « معرض عالمي للفن السريالي » افتتح في قاعة نيو برلنجن في لندن عام ١٩٣٣ . ولكننا بمشاهدة بعض النماذج في كاتالوج الأعمال المعروضة في قاعة كلية كانتربري للفنون عام ١٩٨٦ ، يتبين لنا أن المعرض يضم نماذج فنية متنوعة ، لا يجمعها سوى خلفية جغرافية سياسية

مشتركة<sup>(١)</sup> . فلا يربط تلك الإبداعات سوى الخروج عن القوانين المادية للواقع ، ومحاولة تهيئتها لتصوير محيط بيئى يعود إلى زمن ما قبل التصنيع . فتتشد تلك المحاولات تنمية ذائقة بوسعها التكيف مع طبيعة الترحال التى تنتهك حالة الثبات . ومن جملة المعروضات فى قاعة كانتربرى عام ١٩٨٦ ، سوف أشير إلى أعمال كل من Ithell Colquhoun (١٩٠٦ - ١٩٨٨) ، و Leonora Carrington (١٩١٧) ، لتمييز أعمالهن بمحاولة نسج أساطير جديدة تمدنا بتصوير جديد للتاريخ ، وتعيد رؤية المتلقى لصورة الواقع التى عوقتها المؤسسات التقليدية .

ففى لوحة تشريح الشجرة (١٩٤٢ ، شكل ٣٥) والذهان الذرى (١٩٥٢ ، شكل ٣٦) هناك تمثيل داخلى وخارجى لتجربة مرئية ، حيث يجرى تشريح عضوى ونباتى للشجرة . فتجذب العين إلى رحلة داخلية ، وبينما تومئ الفجوة بالسعى إلى تحقيق شفافية الرؤية ، لا يتحقق ذلك بفعل وجود ظلال من اللون البنى تتكاثف لتوحى بعالم آخر مجهول . ونلاحظ تلك الازدواجية فى القصيدة الثرية التى الفتها بعنوان « القرية المزدوجة » (منشورة عام ١٩٨٦ ، ٦٦) ، حيث تصور مظهرين من مظاهر القرية : قرية الأحياء ، وقرية الأموات ، فبينما الأخيرة تظل قابضة فى الخلفية فهى أكثر اتصالاً بالحياة . فقد تتعرض قرية الأحياء للغرق ، وتنمحي صورتها الحقيقية ، فيصعب تحديد معالمها لتعرضها للتحويل ، وما يبقى منها يخضع للذاكرة ، ففى نصوصها المنطوقة - المكتوبة والمرئية تستخدم كلكوهن الكلمة والصورة لتجاوز الفواصل بين الماضى والحاضر لتفاعلهما مع التغير وصعوبة تقسيمهما إلى أزمنة محددة . كما تعتمد على الصدفة بوصفها عاملاً هاماً فى تطور الحدث ، لكشفها عن تلازم الأضداد ، فهى تنطوى على الدرامى والهزلى ، الساخر والمتأمل ، الجاد والتافه .

أما قصتها القصيرة « البركان » (١٩٨٦ ، ٦٧) فهى لا تتصل بلوحة الذهان الذرى (١٩٥٢) والتى تصور بركاناً منصهرًا ، بل يشترك العمالان فى كونهما تمثيل للتحويلات الطارئة من واقع التجربة الحياتية . فالتجربة تتحول إلى مفهوم مجرد تتوفر له عدة إمكانات لإعادة تشكيله فى العمل التمثيلى . فالبركان فى اللوحة قد يمثل تفجراً فجائياً على مستويين ، مجتمعين أم منفردين . فالانفجار قد يحدث على المستوى الوجودى نتيجة

---

(١) يذكر تونى ديل رينزيو Toni del Renzio إلى الانشقاق داخل جماعة السيراليين (١٩٨٦) ،

أزمات نفسية ، أو قد يؤدي إلى ثورة على المستوى السياسى نتيجة أزمات اقتصادية ، أو اجتماعية ، أو بيئية . وبالمثل ، فقصة « البركان » تحذر من خطورة البركان النشط الذى قد يتمثل فى ضربة حظ قد تحشى « فراش وجوارب الفلاح الجشع بالذهب المتناثر بفعل قوة البركان المتفجرة » . ( ١٩٦ ، ٩٧ ) . والتعرف على التغيير الاجتماعى الفجائى الذى قد يصيب البعض ، بحث القارئ على مسائل الظروف السياسية والتحويلات الاجتماعية الناجمة عنها ، وتثير النهاية الساخرة للقصة مزيداً من التوقعات : « لا أحد يعرف ما قد يجلب معه البركان مستقبلاً . لذا ، فالامتناع عن الكلام هو الأفضل » . ( ١٩٨٦ ، ٦٧ ) .

ولوحة الذهان النفسى تجسيد لتفجر التجربة على المستوى المادى (البئى ، والجنسى) والمستوى الذهنى (التجريدى ، والمتعالى) . فهى تجربة وجودية وسياسية فى آن ، فالبركان ما هو سوى كتلة ترتفع إلى أعلى تمثل وجوداً مادياً كائناً وزائلاً فى آن ، ليغدو تكتيفاً لأحاسيس متضاربة ومتمازجة ، توحى بالفرح الجياش ولكنها تثير القلق إزاء طبيعة هذا الفيض المنصهر . فالبركان المنطلق إلى أعلى قد يوحى بالجسدى أو الحس الإيروتيكى ، أو قد يخيل بأنه شكل نباتى نتيجة لرهافة الحس فى ضربات الفرشاة على القماش . والوجود المادى للشكل البركانى قد يضافى عليه عنصر الثبات ، ولكنه ينبثق فى حركة دائرية ، ذات اندفاع طردى يثير الحركة فى اللوحة . فالمرآحة بين الحركة والثبات ، والعتمة والشفافية ، تحول دون الوصول إلى تفسير أحادى للتمثيل المرئى .

وبينما يؤكد مبدعو الحداثة الوضعية على قدرة العقل على خلق المادة ، يذهب الفنانون السرياليين بأن العقل يحوى فضاءً تتفاعل فيه القوى الروحية والطاقة العضوية ، ويصف شارلز ألتيرى على هذا التعريف السريالى بأنه « مادية غير إمبيريقية » ، ( ١٩٨٤ ، ٩٤ ) ، أى أنها مادية لما تجسده من تجربة واقعية ، ولكنها ليست إمبيريقية لإيجائها بما هو ما وراء الواقع ، أو اللامادى . هذا المزج بين ما هو ما ورائى والذنىوى يتيح للفنان الانطلاق فى معالجاته لعاديات الحياة . فالاعتماد على العشوائية فى المزج والفصل بين العناصر يفضى إلى إرباك العقلانية والكشف عن محدوديتها . ولسخرية الأمر ، ينتج ذلك الإرباك عن التجربة الفنية التى تمثل إدراك إمبيريقى حسى للخيال أو للرؤية الداخلية . وإن كان دعاة الحداثة الوضعيين كانوا قد زعموا بأنهم جسّدوا الخيال ، عمل السرياليين على بسط أفق الإدراك المرئى للوصول إلى أقصى حدود الخيال . فلم يكن هدفهم تشييد واقعاً آخر ، بل سعوا إلى تمثيل طاقات حيوية

تنشط الخيال وتناظر نشاط البنية الذهنية . وكان استخدام السرياليين للفن التلصيقى (الكولاج) ، أو المنظور ثنائي الأبعاد يعد تحدياً لمزاعم الحداثيين بقدرتهم على الخلق والتجسيد ، الذى يفترض بدوره قدرة خارقة على تكشف الحقيقة فيما يشبه الإلهام ، يلجأ الفن التلصيقى إلى التقاطيع العشوائية ، والتكوينات المستحدثة ، والمنظور المتقطع ، وكل ذلك يقف حائلاً دون إنتاج نظام مغلق من العلامات ، مطلقاً السبيل لجموح الخيال ، ومولداً طاقة تنتهك حدود العادات البصرية النمطية .

تلك التجاوزات البصرية لا تسعى للتوصل إلى حقيقة وجودية قائمة بذاتها ، ولكن الغاية من التغريب والإيجاء بالجو الأسطوري هو إعادة تأريخ الحاضر فى شكل روائى . فالعمل التمثيلى قد يروى حدثاً تاريخياً بواسطة اللغة البصرية أو المكتوبة ، وقد يستخدم الوسيطين معاً لرواية الحدث ، ذلك لیس من أجل أن يوضح كل عمل منهما الآخر ، بل لكى يقدم كل وسيط مستوى مغاير من التجربة مما يزيدها ثراء . يؤكد ذلك أيضاً تنوع تجربة السرياليين وصعوبة تكتيلهم معاً ، فالاتجاه السريالى كان يقصد كسر الأنماط ، فكيف يجرؤ أحد على تنميته ؟

وتعتبر ليونورا كارينجتون Leonora Carrington ( ١٩١٧ ) فريدة فى أسلوبها ، حيث يصعب إدراجها تحت لقب السرياليين . وفى حين ارتبطت عاطفياً ومهنيًا بماكس إرنست ، لم تسع مثله إلى التوفيق بين الكلمة والصورة فى عمل واحد ، بالرغم من تواجد كل منهما فى فضاء الآخر ، فالنص المنطوق - المكتوب يتطلب قراءة مرئية ، وقراءة المرئى تستدعى الاستعانة باللغة المنطوقة - المكتوبة . والأعمال التمثيلية المرئية لليونورا تحتوى على مضمون روائى ، كما تموج بها حركة ذات إيقاع زمنى ، فهى تنتج استمرارية مكانية وزمنية فى آن ، وهى تقاوم بذلك هيمنة النظرة الأحادية المحدقة . فالمرآحة بين الرؤية الكلية والجزئية يعمل على تضاعف منافذ الرؤية ، ذلك بتفتيتها ، مما يفسح مجالاً لتبادل الأدوار بين الفاعل (القائم بالمنتج التمثيلى والشخص الذى يمثله فى اللوحة) والمشاهد ، أى المتلقى . تغدو المشاهدة قراءة حينما تتحرك عين المشاهد من الرؤية الكلية إلى الجزئية ، لتتبدل بذلك مواقع الفاعل والمفعول به ، أى الفاعل فى نص الصورة والمشاهد . وينشئ عن تبدل المواقع عبر الازدواج البصرى تواجد متزامن فى مواقع عدة ، عبر عصور متباعدة ، لتمنح منظور اللوحة البعد الرابع ، أى فضاء يهين تكوين هوية مشتركة بين الفاعل والمشاهد . وتبدل الأدوار بين الفاعل والمشاهد ، أو الفاعل والمفعول به يضع القارئ فى خضم التاريخ ويساعده على تجاوزه . فتبادل

الأدوار لا يؤدي إلى تذويب الفوارق بين الذات والآخر ، بل إلى تعرف خصوصية الهوية عبر الآخر ، تمهيداً لمعرفة كيفية التوصل إلى هوية جمعية ، ففعل التعرف على الهوية عملية تطلب محاوره الذات عبر تفاعلها مع محيطها الثقافي التاريخي . ذلك الحوار وما ينتج عنه من تساؤلات يمنح المشاهد/القارئ فاعلية تاريخية - فهو يسائل الذات في إطار تاريخي فيدعم مركزها بوصفها ذات فاعلة ، وليست مستكينة .

وأعمال ليونورا التمثيلية لا تدعو إلى إثارة التساؤلات في إطار تاريخي محدد بل أعمالها تمثيلاً لأزمة متعددة ، يتجاوز فيها الماضي والحاضر والمستقبل . وروايتها *The Stone Door* الباب الحجري (١٩٨٩) تمزج آفاقاً زمنية متعددة وعلى الرغم من أنها رواية مكتوبة إلا أنها تسعى إلى كتابتها تصويرياً . وكتابتها تكاد تكون رؤى لا تتصل بالواقع . فروايتها *Down Below* العالم السفلي (١٩٨٩) تمثل عالم كوني يزخر سكانه برؤى متعددة الأبعاد ، وهو عالم طوبوي أوحى به ديانات السكان الأصليين في أمريكا اللاتينية . ونرى لمحات منه في لوحاتها حيث يتعايش فيها البشر والحيوانات في واقع مقدس يتألف فيه البشر مع الآلهة ، عالم مستوحى أيضاً من الأساطير الإيرلاندية القديمة ، وهي تتمثل في لوحة نفحات أولو (١٩٥٢) ، وسائط متعددة ، زيت وقمبرا على خشب ابلكاش ٥٤,٥ X ٩١,٥ سم . مقتنيات خاصة ، شكل ٣٧) . تؤمن ليونورا بإمكانية تحقيق الحياة المتكاملة التي ذكرت في الأساطير القديمة لو تحقق للفرد كيانه في الحاضر . يتحقق ذلك الكيان المتكامل إن تجاوز الفرد السياج الفاصلة بين الماضي والحاضر ، المقدس والدنيوي . والجو العام الذي يكتنف أعمالها التمثيلية ، كتابية كانت أم مرئية ، هو جو سحري ، عالم من المجاز ذو تركيبة فريدة بين القديم والجديد في المعالجة والرؤية ، دون التقيد بأنماط جمالية ترتبها بتقاليد ثقافية محددة ، فهي تقوم بمقام كالتسميات في الأزمنة القديمة حيث استوعبت عدة عناصر ، ومزجتها لتستخرج مركب سيميائي جديد ، بتعاطيه ، لا يجد القارئ فارقاً بين عالم الواقع وعالم السحر ، فالتعرف على الهوية ، ليس بنشاط ذهني فحسب ، بل هو القدرة على الوصول إلى أغوارها الممتدة إلى أزمنة سحيقة ، والمرتبطة بكائنات تخرج عن عالم البشر المتعارف عليه .

ترددت أصدااء السريالية على المستوى العالمي . فقد اجتذبت الفنانين من شتى بقاع الأرض ، حتى من مصر . ففي أوائل القرن العشرين غدت مدينتي القاهرة

والإسكندرية مركز جذب للنازحين من الاضطرابات السياسية التي اجتاحت العالم الغربى آنذاك ، فتمتعت المدينتان بجو كوزموبوليتانى متحرر من التشدد القومى . فقد أتاح ذلك التجمع الكبير مجالاً للاحتكاك وتبادل الآراء على المستويين المحلى والعالمى . فظهرت المحاولات الأولى للتحرر من الأنماط الشعرية العربية القديمة ، والتجريب فى أساليب تشكيلية لا تتقيد بالتراث الكلاسيكى الغربى ، أو تراث مصر الفنى القديم ، سعى المثقفون المصريون آنذاك إلى المشاركة فى الحوار الفنى العالمى بلغتهم المحلية ، سواء كان ذلك بالكلمة أو الصورة . والمصريون المشاركون فى الحركة السريالية العالمية عملوا على تجاوز الآفاق الضيقة للغة بوصفها نظام مغلق ، ليشاركوا فى التحول نحو ثقافة الصورة التى كانت عنصراً فعالاً لتجديد الثقافة المصرية منذ ثلاثينات القرن العشرين ، وما زال تأثيرهم يتردد فى الأعمال التمثيلية الثقافية المصرية حتى يومنا هذا .

فيذهب آلين روسيون إلى أن السرياليين المصريين قادرين على تجاوز حدود اللغة بوصفها نظاماً ، ذلك بتطويعها لنقل التأثير الجمالى المبتغى . ( ١٩٨٧ ، ١٣٦ ) . وقد أسس جورج حنين ( ١٩١٤ - ١٩٦٦ ) الحركة السريالية المصرية <sup>(١)</sup> ، وكان رمسيس يونان ( ١٩١٣ - ١٩٦٦ ) من أبرز المشاركين فيها ، حيث سعى إلى إيجاد لغة تشكيلية مصرية ذات مكانة عالمية . هذا التطلع نحو العالمية لم يزعم القدرة على التوصل إلى حقائق مطلقة تصلح لكافة الأمكنة والأزمنة ، ولكنه نمت عن اقتناع بقابلية تجاوز الفواصل بين الأنواع الفنية ، مثلما استطاعت الجماعات المنتمية لثقافات متعددة الالتقاء فى فضاء ثقافى جديد تطعم بنكهة القاهرة والإسكندرية . فقد ذهب يونان بأن الفن التجريدى هو لغة بوسعها خلق مكاناً للخصوصية المصرية فى الفضاء العالمى ، حتى لا تكون مبعدة عن ساحة الحوار العالمى . والاستمرارية فى الحوار تظل قائمة بسريان حركة أخذ وعطاء بين الثقافات المشاركة فيه ، فتنتقلت المعارض الفنية بين مصر وأوروبا ، كما نشطت حركة الترجمة من وإلى اللغة العربية . فترجمت قصائد جورج حنين إلى الفرنسية ، وترجم الكثير عن الفرنسية من بينها ترجمة رمسيس يونان مؤلف

---

(١) أسس جورج حنين جماعة « الفن والحرية » ، وتعاون مع أندريه بریتون فيما بعد فى كتابة المانيفستو الذى أطلق عليه : « من أجل فن ثوري مستقل » . وفى عام ١٩٣٨ وقع أيضاً على عريضة تحالف أخرى مع دييجو دي ريفيرا Diego de Rivera فى المكسيك يعترض على التدخل النازى فى الفن . أطلق على العريضة « يحى الفن المنحط » ( Luthi, 1982, 19 ) .

Caligula كاليجولا (١٩٤٥ - ٤٦) لألبير كامو ، وقصائد رامبو *Une saison en enfer* موسم في الجحيم .

وفي هذا السياق ، تعد أعمال رمسيس يونان المنطوقة - المكتوبة مكمله لوظيفة لوحاته . لو أن الأعمال التمثيلية المرئية تتحدث بلغة عالمية (شكل ٣٨) ، فالنصوص المنطوقة - المكتوبة تعبر عن المأزق القومى . فقد استخدم يونان في كتاباته لغة عربية تنتهك النمط التقليدى ، ذلك لنقض الرؤية المحدودة الناتجة عن الرطانة البلاغية ، التى غدت الخطاب المهيمن القامع للآخر . كما سعت لغة يونان التجريدية فى التشكيل إلى نقض الرؤية الأحادية التى تزعم الواقعية فى الفن المحلى أو العالمى . فقد أدرك يونان إن قيمة العمل تكتسب من القدرة على الوصول إلى العالمية عبر التربة المحلية .

وبمقارنة لوحات يونان بالإنتاج الغربى السريالى أو التجريدى الذائع آنذاك يتضح لنا تفرده واختلافه عن الأنماط الغربية ، فإنتاج يونان شديد الخصوصية . فعلى سبيل المثال ، يدور إنتاج السرياليين البريطانيين فى فلك بول كلى ، أو كاندنسكى أو ميرو ، بينما تخيل لنا أعمال يونان حجر ، وعواصف رملية ، ونخيل ، فى تكوينات تشبه المشربيات العربية على الرغم من عشوائيتها . (انظر الملحق المصور) . وإن تنقل يونان بين لغة الكلمة ولغة الصورة فلا يشير ذلك إلى انشطار فى الهوية ، بل يمثل بحثاً مزدوجاً عن الهوية ، فهو بحث عن عناصر خصوصيتها المحلية والعناصر المشتركة مع الثقافات الأخرى على المستوى العالمى . فتحقق الهوية بتدعيم وجودها داخل وخارج الحدود القومية<sup>(١)</sup> .

غدت إشكالية الهوية من أهم اهتمامات الكتاب - الفنانين ، وجاء إنتاجهم متنوعاً لتشكله بموضعهم الثقافى . فاختلف القائمون فى فرنسا عن نظرائهم فى مصر ، حيث أدى الخلل فى الفكر القومى الضيق فى الغرب إلى نتائج مدمرة . فالنزعة القومية المتشددة التى سادت أوروبا فى أوائل القرن وأفضت إلى حربين عالميتين ، انطوت على فكر إيديولوجى أحادى ، يتأسس على اعتقاد راسخ فى زمن خطى ، أى زمن يقاس

---

(١) من بين السرياليين المصريين المقيمين فى باريس يوجد سمير رافع الذى نشر أوراقه الخاصة مؤخراً عن الفترة (١٩٤٣ - ١٩٩٧) ، وقد علق عليها سمير غريب (١٩٩٩) .

تطوره بالتفوق العلمى والتقدم الصناعى ، مما ترتب عليه الفصل بين الدول إلى مراتب تتحدد وفقًا لتفوقها الصناعى مما تسبب فى الشقاق بين الدول التى تزعم التقدم والتى نسب إليها التخلف .

وكان هنرى ميشو Henri Michaux ( ١٨٩٩ - ١٩٦٢ ) من أوائل الذين تيقنوا إلى أن الغرب « منتصر وملعون » . ( حنين ، ١٩٤٧ ، ١٩٩٨ ، ١ ) . ففى تقديمه لميشو إلى الجمهور المصرى ، أثناء زيارته إلى القاهرة عام ١٩٤٧ ، أشار حنين إلى قدرة ميشو على تجاوز « سفاهة الابتهاج بالتفوق » . فوفقًا لميشو ، يغدو انتصار الغرب قناعًا يوارى به عجزه عن الوصول إلى الآخر ، مما أفضى إلى حال من عدم التواصل بين الشرق والغرب . ففى الوقت الذى يتعرف فيه الغرب على اللاوعى ، يكون الشرق قد ألم قليلًا بأعمال العقل والمعرفة الذهنية . كان من الممكن أن يؤدى الاحتكاك بين الشرق والغرب إلى تقارب روحى ، ومن ثم تجاذب مشترك بينهما ، ولكن انحرف هذا المسار نتيجة للدراسات المقارنة التى أخفقت تمامًا فى فهم الشرق . ولا يخيب أمل ميشو جراء ذلك ، فبالنسبة له ، إن افتقد الحوار بين الشرق والغرب ، فهذا يحمل علامة طيبة ، فهو دليل على « أن ليس هناك شئ يعوق إقامة حوار » . ( حنين ، ١٩٩٨ ، ٣ ) . فبالنسبة لميشو ، يعمل الصمت على رآب الصدع الناتج عن مركزية الفكر وما يفضى إليه من سوء فهم . فالمركزية الفكرية تمحورت فى المقاربة العلمية البحتة ، ومعارفها المنهجية ، التى ترتب عليها تمجيد الجنس الأبيض ، وصعود المركزية الأوروبية على المستوى القومى ، والإسراف فى الفردية على المستوى الشخصى . أما ميشو فيختار ألا يتبع منهج معرفى بعينه ، ليسكن عالم الفضاء الرحب ، ويجول فى زمن العلامات الذى سبق نشوء اللغة . فهو يشغل فضاء لوحاته بشفرات عميقة الدلالات يأتى ترتيبها عشوائيًا ( انظر الملحق ) . وهو يتخذ موقفًا مشابهًا فى كتاباته ، ففى *Seconde Ecriture* الكتابة الثانية يكتب ميشو :

ما الكتابة سوى علامات ، مفتحة لتفسيرات عدة . وهى ليست عمل إنشائى ، بل عمل سحرى مقصود ، تغمره ضربات صاعدة وهابطة من الألوان والخطوط المتدفقة ، فهو صور مكتوبة وليس بنية مشيدة . ( ليونار ، ١٩٧٥ ، ٥ ) .

يتبين لنا من كلمات ميشو السابقة أن الكلمة والصورة يندمجان فى مسار واحد ، ويشكلان حركة فى الفضاء تنظمها الصدفة ، ولا تنشُد الكمال ، بل تسعى إلى المباغطة

والمفاجأة . وإن كانت الصور أو الكتابات تبدو مجزئة فهذا لا يدل على انقسام الذات أو تمزقها ، بل يسعى ميشو في كتاباته إلى تبين هويته المزدوجة . ففي قصيدته « حراك الليل » ، يخاطب الحياة التي ترحل عنه دونه . كما يؤنب حياته وينهرها قائلاً : « نقلت معاركك في أماكن أخرى/ و تخلّيت عني . أعتر بنفسي لأنني لم أتبعك/ لم أتبين بوضوح ما تقدميه/ ولم تهينني القليل مما اشتهيت/ فما حرمتني منه حتى إلى تطلعات أعظم/ أشياء تفوق الكثير ، تقارب اللا تناهي/ ذلك بسبب القليل الذي افتقدته ، والذي لم أمنح إياه أبداً . (ترجمتي عن Club de poets) .

يمارس ميشو ذلك الشعب - لا الشقاق - الداخلي ليتمكن من التنقيب في أغوار ذاته ، والتوغل في رحلة لتكشفها . ويخوض تلك التجربة بتعاطي مخدر المسكاليين . وقد أنجز عدة أعمال في الرسم أثناء تعاويه المسكاليين (شكل ٣٩) ، حيث نرى دوامات دوارة من تلافيف الخيوط أو الثعابين ، فيما يشبه الكتل المتشابكة ، والرسومات المبكرة بتنظيمها العمودي ، أوحى بالعزلة . أما التنظيم الأفقي في الرسومات المائية التالية فتمثل أطراف غير منتظمة . فهي تتحرر من وحدة دمج رئيسية ، لتثير جو من التلاشي في زمن سرمدى . فالحركة عشوائية ، وإن كانت العناصر الممثلة تظل دون صياغة محددة ، فلديها شكل مميز .

لم يؤد مخدر المسكاليين إلى حال من الثبات ، ولكنه فتح لميشو آفاقاً جديدة من التجربة . فلم يدمن ميشو المسكاليين فهو ليس بمسكر يطير بالعقل ، ويطيح بالوعي للتسكين . بل يؤدي هذا العقار إلى حالة من الفصام النفسى ، لتزدوج الذات الواحدة ، تغدو الذات نقطة تقاطع تلتقى فيها تأثيرات شتى غير معروفة الأصل ، ولا تفقد الذات السيطرة على نفسها تماماً ، بل تظل بها طاقات خارقة تنشط بها الروح المعنوية ليغدو العطاء فياضاً . وحالة النشاط والإذعان بالنسبة لميشو تحمل بصيصاً من الحياة بعد الموت . ولا يعد الافتقاد التام للهوية خسارة ، بل يطرح إمكانية إيجاد هوية بلا حدود تتجاوز الفواصل بين الأنا والآخر ليزاول وجوداً أكثر رحابة دون التقيد بالزمن . بالطبع ، فهي تجربة صوفية تتعارض مع الإدراك المعرفي ، وبقراءة قصيدته « حراك الليل » تتجلى لنا تجربة صوفية تنطوي على ازدواجية تجمع المعرفة بالهزل . فالهزل لا يفصل بين الجد والعبث بل يفرزهما معاً .

والسعى إلى ازدواج الهوية للتنقل من حال إلى آخر ، تستتبعه رغبة في التحقق في أبعاد متنوعة . فيرى ميشو أن « لكل فن إغرائه وعائده » (Peindre, 1950, 1967, 21) ،

التصوير) . ويصف التنقل من وسيط فنى إلى آخر بأنه « من أغرب الرحلات الداخلية للعثور على العالم مرة أخرى عبر نافذة مختلفة » . (٢١) ، فالتحول من نشاط فنى إلى آخر يؤكد عدم صحة الدعاوى الروحية المنادية بعالمية التجربة الفنية ، فالوعى الروحى جزءاً من التجربة وتعتمد إمكاناتها على نوع الوسيط الفنى المستخدم . فبينما تستدعى الكتابة شيء من الانفصال ، يقترب التصوير من مراكز الحياة البدائية (شكل ٤٠) ، يغدو البدائى فضاءً للالتقاء بالآخر ، دون التقيد بسياج النظام اللغوى المهيمن ، وما يستتبعه من علمية مطلقة . فيتبع ميشو جمالية الصمت التى تذهب بأن إسكات القول يتيح البوح بالمسكوت عنه . وقد عرّف حنين جمالية الصمت لدى ميشو بما أسماه « أسرار ميشو » . ( "Les secrets de Michaux" ١٩٤٠ ) .

وقد مارس جون كيج John Cage (١٩١٢ - ١٩٩٢) أيضاً جماليات الصمت فى نصوصه المنطوقة - المكتوبة ، أملاً فى أن يتحول فعل القراءة إلى فعل أدائى مثل العزف الموسيقى . فمثلما يتحقق النص الموسيقى بشكل مغاير باختلاف كل عازف ، أراد كيج لقراءة نصوصه المكتوبة تأثيراً مشابهاً ، حيث حاول ربط القارئ إلى النص باستجابة حية . وينتمى كيج إلى الجيل الثانى من مدرسة نيويورك ، التى تشمل ياسبر جونز Jasper Johns وروبرت روشنبيرج Robert Rauschenberg ومرسى كينججام Merce Cunningham ، وهؤلاء لم يوظفوا الفن لأغراض سياسية أو اجتماعية مثلما فعل الجيل الأول من مدرسة نيويورك النشطين خلال فترة « الكساد العظيم » . وعلى عكس الجيل الثانى ، الذى عاصره ، ظلت أعمال كيج تحمل اهتمامات سياسية واجتماعية ، ففى مواجهة « جمالية اللامبالاة » التى انتهجها رفاقه ، يعتقد بعض النقاد أن أعمال كيج ساعدت على إحياء الحركات الطليعية فى النصف الثانى من القرن العشرين ، ( Bernstein ، ١٩٩٩ ) .

فجماليات الصمت وفقاً لكيج تقوم بدور سياسى حيث ميز بين صمت القراءة وصمت الموسيقى . فصمت القراءة هو صمت إرادى يتوسط الوعى الذاتى والكلمات على الصفحة المكتوبة . فالابتعاد عن القراءة الخطية بكافة أشكالها يحول عملية القراءة من نشاط سلبى إلى أداء إيجابى . فإنتاج كيج المنطوق - المكتوب ، إبداعى كان أم معرفى يطرحة كقطعة موسيقية ، فيعمل على إعادة قراءتها وإعادة كتابتها بشكل مستديم . وتحمل كتاباته تداعيات مكثفة يتولد عنها مستويات متضاعفة من المعانى ، مما يحول القراءة إلى أداء واعى ، ويغدو صمت القارئ فعلاً حيث يشارك فى توليد المعنى .

ويصعب تقسيم أعمال كيج التمثيلية إلى تصنيفات نوعية ، لاحتشادها بكتابات متناثرة عن أحداث شخصية ، ونوادر ، وتعليقات . فالمحاضرات تلقى كالمعزوفة الموسيقية ، والمقالات هي حديث مكتوب ، أما قصائده التي يطلق عليها mesostics فهي بنية شكلية يختار منها القارئ ما يروق له قراءته ، ويساعده كيج في فعل القراءة بملاحظاته المكتوبة . والطبيعة المهجنة لكتاباته ، التي تجمع ما بين المقال ، والسرد ، والمؤلف الموسيقى ، تحول فعل القراءة إلى إشكالية تستجوب التحدى . وسواء اتبع القارئ تعليمات كيج في القراءة أم لا فهو مضطر إلى إعادة النظر في آليات القراءة ، ينسج كيج قصائده حول اسم ما ، يغدو أداة تنظيم . ويأتى الحرف الأول من الاسم في السطر الأول ، ويظهر الحرف الثانى فى السطر الثانى ، ولكن بشكل عشوائى ، لنقض بناء الجملة ، حيث يرى أن التراكيب اللغوية أحالت التفاهم بين البشر ، ويصعب ترجمة قصائده إلى العربية لاعتمادها على تشكل الحروف باللغة الإنجليزية فى سطور مقتضبة ، قد تتكون من كلمة واحدة . وأحد قصائده هي محاولة لكتابة الإنجيل فى شكل موجز ، حيث تدور مقاطع القصيدة حول الأسماء الرئيسية . كما يرمج الكمبيوتر حتى يتولى تطبيع النصوص لهذه العملية ، ليستخلص عدة قصائد من نص واحد .

فبالنسبة لكيج ، ينبغى أن تفضى قراءة النصوص المرئية والمنطوقة - المكتوبة إلى تغيير أساليب الرؤية ، دون مداعبة المشاعر . فيقول فى أحد الأحاديث :

لو كان للفن أية فائدة ، فأهميته لا تكمن فيه بل كيفما تعود على استخدامه ، فاستخدامهم إياه لن يكن بوصفه فناً ، بل جزءاً مرتبطاً بحياتهم اليومية ، وكيفية التمتع بها على وجه أفضل ، بتعرف مباحجها بدلاً من الشكوى من شقاءها . هكذا توصلت إلى تلك الحقيقة ، فكنت فى حاجة إليها ، ودفعنى ذلك إلى دراسة الزن البوذى ، (Kostelantze ، ١٩٨٨ ، ١٧٧) .

ويبرر كيج اختياره للفن التجريدى ذلك لأنه يسمح بالتطلع إليه مراراً ، دون بلوغ خاتمة ، (١٩٨٨ ، ١٨٧) . ويضيف أن الفنون المرئية قد سلمت بأن عليها الوصول إلى حالة التجريد التى توصلت إليها الموسيقى (١٨٥) . ومن دراسته لفلسفة الزن استخلص كيج « الفن المفهومى » ، conceptual art ، وبه ينتقل من تمثيل « الموجودات

المادية ، إلى تمثيل المفهوم الذى يفتقد إلى وجود مادي . ومحاولاته التجريبية تعتمد على فاعلية الصدفة ، مثلما فى أعمال الحفر ونموذجًا لذلك المنظر التجريدى (شكل ٤١) ، الذى يبين مدى تألف كيج مع الطبيعة ، واستيعابه لها ، حتى يأتى تمثيله لها عفويًا ، ولكنه يتطلب من المشاهد ساعات طويلة من التأمل ليتمكن من التوصل إلى تكوينها المركب .

وقد أبدى كيج إعجابه بأعمال بول كلى Paul Klee (١٨٧٩ - ١٩٤٠) ، حيث اتفقا فى رؤيتهما للطبيعة . ففي كتابه العين المفكرة *The Thinking Eye* يتناول كلى « طرق دراسة الطبيعة » وكيفية ارتباط الإنسان بها وفقًا لموقعه فى الفضاء البيئى المحيط ، فالفنان يستخلص من الطبيعة تكوينات جديدة تتميز على التقنية المستخدمة فى المحاكاة ، أو التصوير الفوتوغرافى ، لأن « الحقائق الخفية تفوق المعارف عليها » ، (١٩٩١ ، ٣٤) ، والفنان يشكل جزءًا من الطبيعة ومتواجدًا فى فضاءها ، لاتصاله بالموجودات عبر تعرفه ذاته الدفينة ، التى تتجاوز المظهر الخارجى . فالعملية الفنية تحليل للرؤية . ويأتى التصوير نتيجة تراكم الرؤى ، مستوحيا إياها من الطبقات الكامنة تحت سطح العنصر المادى ، ويتأمل الطبقات الدفينة لهذا العنصر تترأى لنا وظيفة بنيته المادية ، فالعين تترجم المشاهدة الخارجية إلى بصيرة داخلية ، والتحريف الناتج عن عملية الإدراك ، أى التبصر الداخلى ، لا يتناقض والرؤية البصرية الخارجية .

وترجمة التجربة المرئية من الخارج إلى الداخل ، يقيم حوارًا بين عين الفنان والعنصر الطبيعى . فكلما اقترب مرمى البصر ، كلما اقترب الفنان من رؤية عالم الماورائى ، الذى يشكل « بنية تجريدية طليقة » . (١٩٩١ ، ٩) وبها يكتمل الشكل الطبيعى للعمل ، فإبداع الفنان يحقق « كونا له وجوده الخاص » ، (١٩٩١ ، ٣٤) ، ففي لوحة (شكل فى الحديقة ، ١٩٣٧ ، باستيل ، شكل ٤٢) ، يعتبر الشخص الجالس فى الحديقة جزءًا من المحيط ، فليس هناك عوائق بين المشاهد والمشاهد ، وتتجسد السماء والأرض فى المساحات الملونة بالأزرق والأخضر ، أما بقية العناصر فتتشكل بحركة العين ، « فالوجود يعتمد على الحركة » . (١٩٩١ ، ٣٣) . فتغدو الخطوط أسطحًا ، وتتحول الأسطح إلى فضاء ، سرعان ما يمجج بالحركة . فاللوحة ليست شيء نهائى قائم بذاته ، بل يقترن وجودها فى زمن ومكان محددين . فوفقًا لكلى ، الزمن السرمدى دلالة على التوقف أو الوصول إلى نقطة الصفر .

ويستملك كيج مفهوم كلى عن الطبيعة وكيفية رؤيتها ، ويتفق معه على ألا يجذب انتباه المتلقى إلى محور بعينه ، يؤثر كيج على إعطاء المتلقى حرية الحركة فى اللوحة ، وهو أمر حيوى للمتلقى والمجتمع ، فيكسب الفن وظيفة اجتماعية وليست سياسية . فوفقاً لكيج لا تسعى الاهتمامات الاجتماعية إلى السلطة ، ولكنها تسعى إلى المشاركة والمتعة ، فوظيفة الفن هى إبعاد العقل عن سياج الأنا ، « لتبحر إلى الخارج سابحة فى الأفق بامتداده عبر المدرك الحسى ، ثم تتوغل إلى الداخل عبر الأحلام . فالتغيير لا تحدثه الثورات بل الأفعال ذات الطابع الإيجابى » ، (فى حوار مع كوستلانتيوز (١٩٨٨ ، ٢٦٦) . ويذهب كيج بأن الأفعال الإيجابية تتحقق بالذكاء لا بالسلطة ، لقدرة الأذكاء على تفهم معاناة ذوى الحاجة ، مما يخلص المجتمع تدريجياً من الانقسام الطبقي ، فلا تقتصر نعم العالم على طبقة مرفهة ، (٢٧٤) .

أدت الحرب العالمية إلى تحطيم النظام العالمى القديم ، مما دفع بعدد أكبر من الكتاب الفنانين إلى البحث عن أخلاقيات جديدة . فافتقاد اليقين ، ورفض الجماليات المطلقة ، ترتب عليه مراجعات فى كل المطلقات . اتجه معظمهم إلى الشرق ، فتطلع كيج نحو الزن البوذى ، أما هوجو بل (الذى أسس « كاباريه فولتير » - وهو مقهى ألتقى فيه مؤسسى الدادية) ، فتحول إلى المفكرين المسيحيين الصوفيين المنتمين إلى الكنيسة الأرسوذوكسية ، وتبنى كاندنسكى رؤية طوباوية نشأ عنها الفن التجريدى . أما كلى فتمثلت له العناصر التشكيلية بوصفها كتابة هيوروغليفية . كانوا جميعاً فى حاجة إلى مصادر جديدة لإنعاش طاقاتهم المسلوقة ، كما أدى انقطاعهم عن ماضيهم إلى التطلع نحو ثقافة الآخر والسعى للتعرف عليها ، ليتسنى لهم مراجعة الذات عبر الاحتكاك بالآخر .

\* \* \*

استعادة الماضي



في مواجهة الحرب المدمرة وما ترتب عليها من انتشار القيم البرجوازية ، ظهرت تنويعات في ثقافة الحداثة . وأصبح للكاتب - الفنان دورًا فعالاً في هذه المرحلة لقدرته على قراءة شتى الجزئيات في المعارف والصور ، المفاهيم والتجارب ، الرغبات والوقائع ، وكلها نتف متفرقة تحوم في العواصم الرئيسية التي أفرزت ثقافة الحداثة بشتى ألوانها . والتمثيل الثقافي في هذه الحقبة بتنويعاته يمثل الجدلية القائمة بين الانشقاق والاندماج . فإن اتجهت بعض الحركات الفنية إلى الانفصال عن الماضي ، والانقطاع عنه ، تمسكت الحركات الأخرى بالتاريخ المعرفي ، والرؤى الطوباوية . فكان عليها التوجه نحو الماضي برؤى جديدة لدعم مكانتها في الحاضر .

فتطلع هرمان هسه Hermann Hesse (١٨٧٧ - ١٩٦٢) إلى طريق يتجاوز أهوال الحرب ، وجمالية جديدة تجمع فلسفة العصور الوسطى بالحكمة الشرقية . ففي روايته لعبة الخرز الزجاجي *The Glass Bead Game* (١٩٤٢) ، يتحدث ناك ، إحدى الشخصيات عن رفضه للتطلعات المادية في الزمن الحديث ، قائلاً :

ربما تلوح في الأفق أزمنة من الخوف والبؤس المدقع . وإن وجد أملاً في انتزاع السعادة من هذا البؤس ، فهي سعادة روحية ، تتطلع إلى الخلف للحفاظ على ثقافة العصور السحيقة ، وتتطلع إلى الأمام للدفاع عن الروحانيات بصفاء ويايمان راسخ في زمن قد يستسلم تمامًا لماديات الحياة ، (١٩٩٦ ، ٣) .

تغدو اللعبة التي تدور حولها الرواية آلة يتولد عنها المحتوى الفكري للعالم أجمع ، فهي تجمع بين موسيقى باخ ، وأجزاء من فلسفة ليبينز وفلسفة الأوبانيشاد الهندية . فهي تدمج القارئ في لغة ملغزة تجمع الموسيقى والرياضيات والفلسفة ، فمحاولات هسه شبيهة بما أقدم عليه كيج حين عمل على خرق التركيب التقليدي للغة . وقد حلت على هسه هذا الاستلهم بعد فترة من الانقطاع عن الكتابة كرسها لفن التصوير الزيتي . فقد كان هيسه معارضاً للسياسة الألمانية ، واستوطن سويسرا ، ومنذ عام ١٩١٦ صار التصوير بالنسبة إليه اللغة البديلة التي عوضته عن عزلته .

وتبتعد أعمال هسه التصويرية عن حركات الحداثة التي أتبعها معاصريه . وإن استبقت روح العصور الوسطى فهي تخلو من الصرامة ويسودها جو من المرح تفتقده أعماله المنطوقة - المكتوبة التي تمثل نزاعاً داخلياً . وفي المعرض الذي أقيم لأعماله

مؤخرًا في متحف جامعة أوجلثروب (١٤ - ١٠ مايو ١٩٩٩) نشاهد نماذج من المناظر الطبيعية لريف سويسرا (شكل ٤٣) . وربما يرجع التناقض بين الروح المرحية التي تسود لوحاته ، والصرامة التي تسود رواياته إلى رغبته في المزج بين الجنوب بحيويته الفياضة ، والشمال الميال لاستبطان المعرفة .

وتتنمى مجموعة الألوان في لوحاته إلى جماعة بروك Brucke التي ظهرت في أوروبا قبيل الحرب . فهو يستخدم الألوان الأساسية ومشتقاتها ، وتتسم أشكاله بالهندسية الناتجة عن تحكم تقني عال المستوى ، وهناك بعض التفاصيل البارعة في رسوماته الدالة على أن ميله للتجريد لا يتأتى عن ضعف في الرسم ، بل عن حس عال . وإن كانت أعماله المنطوقة - الكتابية تغوص في ألغاز النفس ، يدعونا رسمه إلى تأمل السكون الهائى لأجواء القرون الوسطى .

ربما أدت صدمة الحرب إلى نبذ الماضي وحكاياته الزائفة في بعض المواقع الجغرافية الخاضعة إلى خطاب البطولة والقومية المتشددة . ولكن بالنسبة للنازحين من مواقع جغرافية أخرى قد يكون الماضي مصدر إلهامًا ، حينما تعاد صياغة مفرداته في الحاضر . لذلك لجأ جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) الكاتب - الفنان اللبناني المهاجر إلى الولايات المتحدة إلى استنهاض الماضي بترائه الأسطوري ، والعودة إلى الدين كمهاد لحدثة صلبة المتن ، قادرة على مجابهة مشروع الأنوار الأوروبي ومزاعم الحرية والتطور التي نسبت إليه . سعى جبران إلى توفيق التضاد التعسفى بين التراث والحدثة ، الشرق والغرب . ويرى إمكانية تحقيق ذلك الوفاق بالتخلي عن الحدثة الرائجة ، واستبدالها بالفكر الكلاسيكى في الفكر والمنهج ، وهو الشيء الثابت الجامع لكافة الأجناس والأمم معًا عبر الثقافات المتباينة . ولمواجهة الحاضر بحداثه التي تفتقد إلى جذور ، وتفتعل انقطاع مع التاريخ ، يعمل جبران على إحياء ماضٍ يتراءى له من خلاله رؤية طوباوية . ويشجعه ذلك على تكييف الجمهور المشوش على إعادة قراءة النصوص المقدسة ، وكذلك النصوص الدنيوية التي تحمل رؤية طوبائية مثل أعمال الشاعر الإنجليزي وليام بليك William Blake والفيلسوف الألماني نيتشه Nietzsche (وقد راجت آنذاك ترجمة غير دقيقة لكتابه هكذا تحدث زرادشت أوهمت القراء أنه كتاب ينطوى على رؤية مثالية) .

عمل جبران على الاستفادة من ثقافة الشرق والغرب لتكاملاً في إنتاجه . فالنصوص المرئية الملحقة في كتبه ، مثل كتابي النبي (١٩٢٣) و الجوّال (١٩٣٢) تبتعد في تقنيّتها الفنيّة عن النصوص المكتوبة التي تلازمها . فالنص المكتوب يتناص والكتابات الدينيّة العربيّة ، بينما يستمد التمثيل المرئي تقنيّته التصويريّة من التراث الفني الغربي ، وفيما عدا الرسم الأخير في النبي الذي يمثل كف تتوسطه عين تحوطها دوامة ملتفة ، فمعظم الموتيّفات المنفذة في الكتاب تحيل إلى التراث الفني الروماني . فلم يشأ جبران مثل بليك أن تكون رسومه ترجمة مرئية للنصوص المكتوبة . أما الرسم الأخير الذي يمثل الكف ذو العين فهو يمثل الفكرة الرئيسيّة في الكتاب والمبنيّة على اتحاد الكل في واحد . والكف والعين مستوحيان من التقاليد الشرق - أوسطيّة التي تعتبر الكف والعين طوطم للحماية ، (انظر الملحق) .

والتمثيل المرئي المصاحب لقصائد جبران لا يتطلب مجرد ترجمة العلامات المرئية إلى تفسير بالغة المنظوقة - المكتوبة بل يتطلب الإحالة إلى تراث مغاير . فالصور المرسومة تحيل إلى التراث الأوروبي ، مثلما في الجوّال هناك رسم لشاعر يحمل طفل ، يحيل إلى صورة القديس كريستوفر حاملاً المسيح الطفل (شكل ٤٤) . والرسم يجاور قصيدة « القصيدتان » ، ولكنه يحمل معنى مضاد لها . ففي القصيدة يحمل الشاعر الصغير عبء الكبير ، بينما يوحي الرسم بأن الكبير يحمل عبء الصغير . فالرسم لا يأتي توضيحاً للقصيدة بل يعالج العلاقة بين الكبير والصغير من منظور مغاير ، ليجمع رؤى ثقافيّة متباينة في سياق واحد ليكون التنقل بينهما سبيلاً لتتبع ازدواجيّة التجربة وتعدد دلالاتها .

ولا تحمل رسوم جبران الإيحاءات الدينيّة التي تحملها رسوم بليك ، على الرغم من ارتباط نصوص جبران المكتوبة بالتراث الديني . ولكن رسوم جبران دنيويّة الطابع تنتمي إلى الفن الروماني الوثني ، بينما يستخدم بليك أسلوب عصر النهضة المسيحي ، يستخرج جبران العنصر البدائي في الحضارتين الشرقيّة والغربيّة ، وإن كانت النصوص المكتوبة تمثل التراث الشرقي ، بينما تمثل النصوص المرئية التراث الغربي ، فالتفاعل بينهما يدفع بالقارئ للتنقل عبر مستويات من الرؤية ، ليتصالح مع الماضي ويعيش حاضر مزدوج ، ليتحقق له وجود شرقي وغربي في آن . ويتحقق ذلك الوجود المزدوج في علاقة التكافل المتجسدة في تمثيل الذكر والأنثى . (شكل ٤٥) . فالاختلاف في تصميم الأجساد طفيف ، ويبدو الاختلاف النوعي متألّفاً وليس متضاداً . وفي معالجته

للعناصر الطبيعية تمتزج كافة الأنواع . ومن ثم ، تعد أعمال جبران ذات رؤية نبوية لتجاوزها فصل الأنواع الذي تبع الخروج من الجنة .

وإن كان الأسلوب السردى المستخدم فى القصائد يخلو من أية عناصر واصفة تثرى خيال القارئ ، فهذا لا يعنى أنها بحاجة لرسم توضيحى . ولكن الاختلاف فى تمثيل المنطوق - المكتوب والمرئى ينطوى على جدلية . فالمكتوب ينطوى على أسلوب سردي تتعاقب به الأحداث بفعل تداعيات ذات منظور ثنائى الأبعاد أو تنبنى على موقف ثنائى . أما المرئى فهو ثلاثى البعاد . والتعاقب فى النص السردى المكتوب مفقود فى النص المرئى ، البنى على تصميم أمامى يتسم بالتساوق - فى معظم الأحيان . وبينما يعتمد النص المكتوب على الأمثلة ، ويتناول خصائص إنسانية عالمية ، يحيل المرئى إلى رموز كامنة فى اللاوعى الجمعى غدت بمثابة جزءاً من الطبيعى ، لا لارتباطها بما هو طبيعى فى الواقع ، بل لاستلهاها من الخيال دون تدخل جرفى ، مما أضفى عليها سمة الطبيعية . والقصائد المدونة فى كتابى النبى والجوال برؤيتها النبوية تدمج كافة الأزمنة والأمكنة بشكل تراكمى . والتمازج بين المكتوب والمرئى أثناء فعل القراءة يرأب الصدع بين السرد والتصور ، التجريد والتشخيص ، الشرق والغرب ، بالخوض فى أداء تجربتى قراءة التمثيل المرئى والمنطوق - المكتوب معاً .

ويمكن إدراج دافيد جونز David Jones (من مقاطعة ويلز ، ونشأ فى إنجلترا ، ١٨٨٥ - ١٩٧٤) ضمن مجموعة الكتاب ذو الرؤية النبوية . ونلمس فى تحوله من الرسم بالقلم إلى الحفر على الخشب والتصوير الزيتى تحولاً مماثلاً فى أسلوبه الشعرى حيث يزداد تعقيداً ، فالطقس والأسطورة يتمازجا فى قصائده الشعرية الأخيرة ، واللعنة *Anathemata* (١٩٥٢) تعد مثلاً . ففيها ينمى الشاعر رؤية كاثوليكية تعمل على التأليف بين مجموعة متنوعة من الخبرات اليومية والأحداث التاريخية ، إلى جانب الرؤى الدينية والدينية . كتب جونز فى زمن انجرفت فيه الكتاب وراء تيار الذاتية ، بينما تمسك هو بلا ذاتيته . ويمزج فى قصائده عدة عناصر من بينها التقاليد المتوارثة فى مقاطعة ويلز التابعة لإنجلترا والتي تعود إلى العصور الوسطى ، والنصوص المقدسة ، والتاريخ القديم ، والصوفية ، والأساطير اليونانية . وفى مقدمة اللعنة يصف عمله الشعرى بأنه نتاج لمحاولات فى الكتابة ، فيتكون من نتف تمثل الوضع فى إنجلترا بين ١٩٣٨ و ١٩٤٥ ، ولهذه النتف دلالات . فالشاعر يتعامل مع هذه النتف بوصفها دلالة تحمل مدلولاً ، تحمل قيمة « لا تقل عن الثقافة التى أفرزتها » فعلىنا عدم تجاهل

« العامل الزمنى الذى أثر فى تلك الدلالات » . (اللجنة ، ١٩٦٣ ، ١٥) . ونتبين من كلماته ربطه الدلالة والمدلول الشعري - بالثقافة ، والدين والتاريخ ، بوصفها عناصر تتفاعل مع الحاضر الذى تتسبب إليه القصيدة .

ويعتقد جونز أن السر المقدس للمسيحية يتجسد فى القداس ، بوصفه دال ، فهو فن تجريدى من الدرجة الأولى ، لإحالة إلى الواقع واللاواقع معاً ، فالدال والمدلول يتلازمان فى كيان واحد . (Epoch and Artist, 120 وفى Blamires, 1972, 30) ، وبالمثل ، يحاجج جونز بأن الصفة التجريدية فى الفن تمنحه وجوداً على عكس الشائع فيما يخص الفن الذى يزعم المحاكاة ، ففى تقدير جونز يعد كل إبداع فناً تجريدياً لكونه « يعيد التمثيل » ، ولا يحاكى ، (١٩٧٢ ، ٣٠) .

ويجد جونز فى التجريد مخرجاً من أزمة زمنه الحاضر الذى افتقد التماسك نتيجة اختلاف الخلفيات الثقافية للمتعلمين . غدا الفنان « يعمل خارج حلقة ثقافية تتسم بقدر من الاستقرار » ، (١٩٦٢ ، ١٥) ، ففى هذا الفضاء الجغرافى المترامى الحدود ، والزمن الحاضر الذى يكثف تاريخ العالم ، على الشاعر أن يكتشف الدوال الفعالة عبر التاريخ . وهذا ما حاوله جونز فى اللعنة التى تمثل عالم نبؤى يحتوى على تاريخ للعالم أجمع ، دون أن تكون القصيدة بمجرد عمل يضم بيانات تاريخية متقاة . فتتحرك الأحداث بشك مطرد بين الماضى والحاضر ، بين بريطانيا السلتية Celtic ولندن الحديثة ، لتدعيم الروح الجمعية التى تربط ويلز ببريطانيا ، وبريطانيا بالعالم .

والتقنية المستخدمة أكثر انتماء إلى التقاليد الوليزية Welsh عن التقاليد الكلاسيكية الغربية . فالبنية دائرية كالتقنية المستخدمة فى تنفيذ الصليبان السلتية المصنوعة من الحجر ، « حيث تتردد العناصر المستخدمة فى الزوايا والمركز ، ذلك لافتقاد وجود مركز » ، (١٩٧٢ ، ١١٩) . ويتراءى لنا ذلك فى لوحة المسيح القدوس فى كنيسة فيفين (١٩٢٥ ، ١٩٣ مم X ١٣ مم ، شكل ٤٦) ، حيث يتجسد لنا المدلول الأدبى فى التكوين التصويرى ، حيث تدعم العناصر الطبيعية المحيطة المسيح المصلوب ، وتتخذ التلال شكل نساء متشحات نائحات . والتقنية المستخدمة تجمع بين التقاليد المستخدمة فى الفن البدائى ، والتصوير الزيتى فى منطقة كورنول Cornwall الواقعة بجنوب غرب إنجلترا ، والتجريد فى الفن الحديث ، والتقنية عينها مستخدمة فى اللعنة حيث تفتقد

القصيدة أيضًا إلى مركز ، والأبيات التي تذكر صلب المسيح تحيل إلى حشد من الموتيفات الموازية في ثقافات أخرى . فالأبيات تمزج بين صلب المسيح ، وانبثاق الحياة في الربيع ، وصور للعدراء مريم وتدايعيات من أساطير ويلزية قديمة ، وتختلط دلالات اشهر الربيع بين الماضي وحاضر الشاعر ، الذي يعد الربيع من أقسى الأشهر بالنسبة له ، مذكرًا إيانا بآليوت في قصيدته أرض الخراب . فالصور المستخدمة ودلالاتها تشير إلى عملية تحول للعلامات الدالة عبر العصور والثقافات ، وهي التقنية المستخدمة في لوحة المسيح القدوس . فإن كانت العناصر الدالة تتنوع أشكالها في التمثيل المرئي لاتصالها بثقافة ما ، فلم يسلم جونز بذلك في التمثيل المنطوق - المكتوب ، فعمل على تتبع التحولات الطارئة على العلامات الدالة في الطقس الديني وطرق ممارساته منذ ما قبل التاريخ ، مرورًا بالحضارة الفرعونية ، وحضارة الفرات ، ووصولاً إلى اندماج بريطانيا في ثقافة البحر المتوسط . وتكشف العلاقات بين الثقافات الأخرى في القصيدة عبر مجاز البحر ، والإبحار في آفاه . فتتردد العلامات المسيحية ، والطقوس ، والحكايات الشعبية بأشكالها المختلفة ، وتتناقل عبر سواحل البحر ، مما يسفر عنه تقنية دائرية . والتقنية الدائرية تؤكد كلية الفكر البشرى وعالمية الإيمان . وبالمزج بين الماضي والحاضر تفتقد القصيدة البعد التاريخي أو الديني التقليدي .

والتمثيل المرئي لدى جونز لا يصبو إلى المحاكاة أو تجسيد الشكل ، بل يسعى إلى تصوير الزائل ، واقتناص الروح الكامنة في الشكل . ويتردد عنصر البحر في تمثيله المرئي ، ويستخدم كأداة للربط في قصيدة اللعنة . فالبحر يحمل ثقافات وأجناس ، فهو أداة وصل وعزل ، وأهم من ذلك كله فالبحر هو مصدر غموض ، وارتداد البحر يشير إلى رحلات برية وروحية في آن . وفي لوحة الشرفة (١٩٢٩) و رصاص ومائيات على ورق ، ٦٤٨ مم ، ٥٠٢ X مم . شكل ٤٧) يشترك ملمس الأرض والمياه في معالجة تركيبية واحدة . والاختلافات الطفيفة في المعالجة لا تؤكد انفصال العنصرين ، الأرض والمياه ، بل تنوعهما ، فالسطح اللامع للمياه يتردد في أرضية الشرفة الحجرية . ومثل كل لوحاته تمتاز الألوان في هذه اللوحة ، في محاولة لتجريد العناصر المختلفة ، للكشف عن التواصل بين المتجاوز الخفي وعناصر الطبيعة الملموسة في التجربة المرئية . وفيما بعد ، تتطور تلك التقنية مثلما في لوحة الكنيسة الصغيرة في المنتزه (١٩٣٢) ، ٦٢٢ مم ، ٥٠٢ X مم . رصاص وزيت على ورق) حيث تنفذ اللوحة بتركيب خامتي

أقلام الرصاص والزيت لتشكيل زخرفة تشجيرية ، مضافاً على اللوحة شفافية وغموض في آن ، والتقنية المستخدمة تضيف على المناظر الطبيعية ومشاهد البحر الممثلة وظيفة أسطورية .

أما لوحة أفروديت في أوليس فهي تعد النظر المرئي لقصيدة اللعنة . فتمثل أفروديت وهي محاطة بالسفن ، والجنود ، والحياد ، والطيور ، وراهب ، وخروف أضحية . وتستخدم العناصر المسيحية والغير مسيحية للإسهام في تمثيل موتيفة الحب والتضحية . والعلامات المنقوشة على يدي أفروديت تقرنها بشخصية المسيح . أو قد تمثل إيفيجينا التي ضحى بها أجائمنون إيفاء بنذر تعهد به إلى أوليس ، أما الهلال والنجوم التي تحيط برأسها فتجعلها تبدو في صورة مريم العذراء . ويعد جونز التأليف بين العلامات المتباينة ينشأ عنه قرباناً مقدساً ، أو سبيلاً للخلاص من التحولات التاريخية التي باعدت بين الإنسان وخياله . ( ١٩٧٢ ، ٦٨ ) . فاللوحة تحتشد بالعلامات دون الانغلاق في الرمز الثابت ، فهي على قدر من الشفافية التي تنقذ العلامة من جمود الرمز ، ذلك بتجاوزه عبر قراءة مرئية تربط العلامة بعالم أكثر خفاء لتغدو أكثر تحركاً وتشعباً . فالعلامات المرئية والمكتوبة تتكاثر دلالاتها لتبذل أساليب تمثيلها عبر العصور والثقافات ، وهذا يرأب الصدع الناجم عن الانقطاعات الفكرية التي أفضت إليها الثورة الفكرية في القرن العشرين . يستشف جونز الروحاني في النصوص الدينية والأدب الكلاسيكي ، ويتبعه عبر الأزمنة المتغيرة ، ويقتفى أثره في الآلهة الفانية ، وتولد رموز البطولة في المعتقدات المتنوعة ، والكاتب - الفنان يحاول تمثيل العلامات وحجبها في آن ، فيتعرف المتلقى عليها دون التأكد من هويتها ، أو أرجاعها إلى أصل ، ذلك ليظل هناك فضاء مفتوحاً يتسع لإضافة مزيداً من البدائل .

فيما توجس جونز من الحاضر ومخاطره ، رأى إمكانية تحقيق عالماً نبؤى بالخلاص الروحي . واختلف عنه د . ه . لورانس ( ١٨٨٥ - ١٩٣٠ ) في ذلك ، حيث اعتبر الروحانية أو الفكر الغربي شرك يسجن الجسد ويحط من شأنه . فقد رأى أن الروحانية تعوق فاعلية الجسد وقدراته الإنجابية لتمجيد الوعي الذهني . ( ١٩٦١ ، ٥٦٩ ) . أفضى ذلك إلى كبت الوعي الفطري الحدسي ويصفه لورانس بأنه : « أساسي ، وحيوي ، وجنسي » . ( ١٩٦١ ، ٥٥٢ ) . يدعو لورانس للاعتماد على الحدس ، فهو المصدر الوحيد للمعرفة ، والمنبع الوحيد للفن ( ١٩٦١ ، ٥٥٦ ) ، لاقتراح الإدراك الخيالي بالكيان العضوي . ويرجع لورانس السبب في تخلف الفن البريطاني إلى الفرع من

الغرائز ، ترتب عليه فزع من المعرفة بالحدس ، بينما الفنون المرئية تنبع من : « إدراك حدسى لحقيقة الأجسام المادية » . ( ١٩٦١ ، ٥٥٩ ) . فالخيال يتشكل من الإدراك الحدسى ، والأخير بدوره يتألف من الذهنى والعضوى . لذا ، فتحقق التجربة الخيالية فى الفن المرئى له دور دينى ، ودونه يتجرد البشر من الإنسانية ، ويصيب الفن الجذب .

كما يهاجم لورانس الفنانين الفرنسيين من أمثال كوربيه وديجا لتسخيرهم للجسد الإنسانى ، أو لتحويلهم إياه إلى مكعبات ، وكتل ، وأشكال رياضية بحتة كما هاجم أيضًا حركة ما بعد التأثيرية ، ويقصد بها الحركة التكعيبية . ( ٥٦٥ ) . ويرى لورانس أن تلك الحركات قد أجهضت الخيال لأن الإبداع يتطلب وعى ذهنى وحدسى فى آن . فحينما تعمل الفطرة والحدس معًا ، بوسعهما الإلمام برؤية مكتملة . وعلى العكس من جونز ، يرفض لورانس تصور رؤيا حقيقية دون الاستعانة بالوعى الحدسى . ( ٥٧٤ ) . وعلى هذا الأساس يمتدح إنتاج الفنان الفرنسى سيزان Cezanne لقدرته على إزاحة الوعى الذهنى من عملية التلقى المرئى ، واستبداله بالوعى الحدسى ، فالملمس محسوس فى لوحاته . ( ٥٧٨ ) .

ويؤكد لورانس أن الملمس فى الفن هو العنصر الذى يميزه عن الفوتوغرافيا . فالواقع لا يدرك بعين ذات رؤية كلية ، ولكنه يستنبط عبر الحس بمعالم الأشياء . وعلى الفنان التنبه إلى كيفية تلاحم عناصر التكوين ، والعلاقات المتغيرة بينها . ويمتدح لورانس الفنان المصرى القديم لإدراكه اندماج الإنسان والعناصر الحية فى الكون فى علاقة متألّفة . وبالمثل فالفن الإفريقى شديد الحساسية لكل ما هو حى . وعلى النقيض من ذلك ، فالرؤية الغربية تظل ثابتة حتى غدت مجرد رؤية باطنية . ( ٢٣٦ ) . ووفقًا للورانس يكون للفن دور أخلاقى حينما يتحرر من الثوابت ليلحق بالإيقاع المتغير للحياة ، وعلاقتها الإنسانية المتغيرة ، حتى يساير نمط الحياة لدى البشر . ( ٢٣٧ ) .

ويذهب لورانس بأن الزمن الإنسانى يتشكل عبر العلاقات المتغيرة بين البشر والكون ، وهذا فى رأيه يلخص صيرورة الحياة . ولا يعكس الفن المرئى أو الرواية المكتوبة شخصية الفنان أو الكاتب ، أو موضوع العمل ، ولكنهما ينتجان بعدًا رابعًا . ففى الفن يتولد هذا البعد من العلاقة بين العين التى ترى وموضوع الرؤية ، وهى علاقة متغيرة . وكذلك الرواية فهى تتناول العلاقة المتغيرة بين الرجل والمرأة ، وهى علاقة يصعب رؤيتها عبر بعد واحد . فالحب الذى يربط الرجل بالمرأة هو علاقة

« هلامية الطابع مثل قوس قزح ، ومصيرها الزوال » . (٢٤٤) . ولكونها علاقة غير مستقرة فيصعب إخضاعها لتعاريف دقيقة . ولكى يكون للرواية دور أخلاقي عليها بالكشف عن التغيرات الدقيقة في العلاقات الإنسانية ، وإلا غدت غير أخلاقية لسترها الحقائق ، متنافية مع الدين ، مما يفضى إلى إعاقة تفكير القارئ . ويتصور لورانس أنه يكتب رواياته من صميم « تجربته الدينية » . (١٩٨٨ ، ٧٣) .

كما تتناول الأعمال التمثيلية المرئية للورانس الموضوعات الدينية برؤية جديدة . فمثلاً يبلغ البعد الرابع ، بتشكيل منظوراً جديداً للعلاقة بين الرجل والمرأة في رواياته ، فهو يقارب الموتيفات الدينية أيضاً برؤى مغايرة عن المؤلف مثلاً في لوحته العائلة المقدسة (١٩٢٥ ، شكل ٤٨) حيث تتغير الصورة التقليدية للعداء مريم ، لتحل بدلاً منها شخصية نسائية قوية البنيان ، عارية الصدر ، يحتضنها الأب بمودة ، ويرافقهما الابن ، وهو يتطلع برضا . ولا تحيط الشخصيات أية علامات تشير إلى قدسيتهم ، بل توحى خلفية اللوحة بجو عائلي تقليدي ، وتتجلى الروح العائلية البسيطة في الوضع الذى يتخذه الشخص ، فهى علاقة فطرية وليست مقننة . والصدر العارى للمرأة يوحى بالأمومة والجنس فى آن ، دون تعمد الفحش . وعلى الرغم من رفض لورانس للداعين بإحياء الفن البدائي ، فتتجلى لمسة بدائية فى معالجته ، فهو يتجنب التكوين المتقن فى التشكيل .

وفى إسكتش الرقصة (١٩٢٨ ، مقتنيات ساكى كارفس ، تاوس ، المكسيك) ، ولوحته أشجار الصفصاف الحمراء (١٩٢٧ ، مقتنيات ساكى كارفس ، تاوس ، المكسيك ، شكل ٤٩) يستملك لورانس تقنية وليم بليك التى كان شديد الولوع بها (١٩٦١ ، ٥٦٠) ، مع رفضه لاستخدام الرمز الذى اعتبره مقحم على أعماله بشكل متكلف ، كما هاجم لورانس رسامى المناظر الطبيعية البريطانيين الذين لجئوا إلى المنظر الطبيعى هروباً من الجسم البشرى . (٥٦١) . ومع ذلك يستملك لورانس التقنية المستخدمة من قبل بليك ورسامى المناظر البريطانيين ويستخدمها فى خلفيات لوحاته ، وبدلاً من إغراقها بالعلامات الرمزية يعيد معالجتها لتكشف رؤية العناصر الأخرى . (٥٦١) . هذا الاستخدام الجديد لتقنية معهودة دفع معظم النقاد إلى تفسير أعمال لورانس بوصفها تنجم عن نزعة تعبيرية . (على سبيل المثال : Weiss, 1962; Read, 1964; Lucie Smith, 1973; العيوطى ، ١٩٧٦ . Stewart, 1988 ) .

والتقنية الفنية المستخدمة تتفق ورؤية لورانس لعالم متكامل . ففي إسكتش الرقصة

و أشجار الصفصاف الحمراء ، عالج الشخص العارية بوصفها جزءاً من المنظر النباتي . ففي إسكتش الرقصة يتمثل الرجل والمرأة بوصفهما وحدة ، بينما يتحركان في اتجاهات عكسية متممة بعضها بعضاً . والخطوط المائلة للأشجار تردع حركات الشخص الملتفة . أما في لوحة شجرة الصفصاف الحمراء فالتناوب بين حركة الرجل والمرأة المائلين ، وحركة أشجار الصفصاف ، تكشف عن طاقة حيوية كامنة في كائنات الوجود ، وتتولد بالتفاعل المشترك . وهنا يظهر دور الملمس في تفعيل عناصر اللوحة ، حيث تتراءى لنا حسية الشخص مقارنة بالمعالجة التجريدية للنبات ، مما يوحي بالتكامل ، لا التضاد ، وهي علاقة تكافل تعضد كل منها الأخرى في علاقة تبادلية ، وتلك الرؤية قد عولجت في رواية غرام النساء حيث يذهب لورانس بان « البشر هم أحد الأنواع التي أمدتها الطبيعة بالطاقة الحية » . ( ١٩٨٢ ، ٥٨ ) . فالجنس البشري ليس له السيادة أو الامتياز بل يتكامل مع عناصر طبيعية أخرى .

والناقدة تورجوفنيك Torgovnick تعد لوحات لورانس بعيدة عن الواقع التاريخي . فهي بالنسبة لها تمثل جو رعوى مثالي . ( ١٩٩٥ ، ٥٨ ) ، وأعتقد أن مثل هذا الاستخدام مقصود من قبل لورانس ، لتشكيل تجربة مرئية خاطفة تستخلص ما يدور في حدث يتم في زمن ممتد . فالزمن في التمثيل المرئي لا يرتبط بالمكان ، مثلما الحال في التمثيل الكتابي ، فلغة العلامة المرئية لا تتحدد بالمكان . ولورانس أكثر اهتماماً بعملية الإدراك من الإحالة إلى مرجعية تاريخية . فالمرئي بالنسبة له حسي ولمسي ، ولا يحيل إلى مرجع .

ويستخدم لورانس في رواياته العنصر التصويري لتهيئة الشخصيات الروائية أو القارئ لتفسير الحدث الروائي . فالمشاركة في الحدث تتطلب استخدام « الفطرة ، والحدس ، والعقل ، والفكر معاً » . ( ١٩٦١ ، ٥٧٤ ) . والناقدة تورجوفنيك قدمت دراسة مفصلة للغة التصويرية في روايتي غرام النساء وقوس قزح ( ١٩٢٥ ) . فترى أن التناوب بين المرئي والكلامي في الروايات يدعم الرؤية المزدوجة ، وهو وسيلة للتحرر من الانغلاق ، متيحاً للقراء الذين لم يألفوا المادى أو الملموس ، فرصة التعرف على قدرتهم الكامنة على الحدس لينهلوا من فيض الفن ، عبر عملية القراءة . ( ٥٨٤ ) .

فبالنسبة للورانس ، يتحقق النضوج الذاتى بتزاوج الخيال المرئي والمكتوب ، وبالتآلف الغريزي بين الرجل والمرأة . فالتزاوج بين الرجل والمرأة ، وتزاوج الفنون هو

نبت الحياة والمعرفة . ( ١٩٨٨ ، ٢٨٠ ) . ومن ثم ، فالرؤيا تتحقق على المستويين الروحي والعضوي . ومع ذلك ، تتوفر طرق أخرى لتهذيب النفس من الأخلاقيات البرجوازية التي تتخلل الحياة اليومية وتكيفها مع الزيف ، وهو الطريق الذي انتهجته إميلي كار Emily Carr ( ١٨٧١ - ١٩٤٥ ) ، التي ولدت عن أبوين إنجليزيين في مقاطعة فيكتوريا بكندا . تمردت إميلي على المجتمع الفيكتوري المحافظ الذي نشأت فيه ولكنها تحررت منه ومن الغرائز عبر رحلة استكشاف روحية . وهي تختلف عن معاصريها في أوروبا في تمسكها بالإيمان طيلة حياتها ، دون أن تتحكم تجربتها الدينية في مشاعرها ، بل على العكس فقد فتحت عيناها على القوة المحيية في الحياة . سعت إميلي إلى إشباع حاجتها الإبداعية بلا قيود ، ولكنها ظلت طهرانية فيما يخص جسدها . فهي تستمد طاقتها الحيوية من الطبيعة الممتدة ، واتفقت مع لورانس في الإعجاب الشديد ببلبك . كما رفضت إميلي التقاليد الإنجليزية - مثلما رفضها لورانس - واتجهت نحو المجتمعات البدائية . وبينما ذهب لورانس إلى المكسيك للاتصال بالسكان الأصليين لاعتقاده أنهم يمارسون حياة أفضل خالية من القيود ، لجأت إميلي إلى الهنود الحمر في كندا الذين شكلوا جزءاً من البيئة المحيطة التي اندمجت معها إميلي . وعلى خلاف لورانس فضلت إميلي حياة الهنود لقدرة أعمالهم الفنية على إعادة إنتاج الروح الجمعية المهيمنة على الكون . فكان اهتمامها بسبل معيشتهم يشكل جزءاً من اهتمامها بالطبيعة ، وجزءاً من سعيها للتجربة الأصيلة .

انضمت إميلي إلى مجموعة من سبعة فنانين كنديين اجتمعوا على الروحانية ، إلى جانب مناداتهم بمطالب قومية . كان أقربهم إليها هو لورن هاريس ومارك توبى الذي عرفها على الشيوصوفية ( معرفة الله من طريق الكشف الصوفي ) . وأهم أهداف المجموعة هي دراسة الديانات المقارنة ، ولم تتحمس إميلي كثيراً لتلك الفكرة ، لرفضها التحذلق المعرفي والادعاء بالقدرة على بلوغ أقصى درجات المعرفة . (مئات وآلاف ، ١٢٣) . فقد رفضت التخلي عن ارتباطها الحميم بالمسيحية لاعتناق الصوفية الشرقية ، حيث كانت على يقين بفكرة التجلي الإلهي في الطبيعة ، (٤٢) ، وأخذت عن الشيوصوفية الاعتقاد بأن كل شيء يحدث في الطبيعة يشكل جزءاً من خطة إلهية لتشكيل الأشكال الطبيعية في تصميم هندسي . وحثها ذلك على السعي للتوصل إلى الشكل

المجرد الكامن في عناصر الطبيعة ، والتجريد الذي تنتهجه لا يتبع أى من الحركات الطليعية السائدة آنذاك . فعلى الرغم من زيارتها إلى أوروبا ، ودراستها التقنية التكعيبية ، فهي لم تتبنَ تقنياتها في ممارستها الفنية ، بل استنبطت بنية التكوين الأكاديمي لصياغة تكويناتها الخاصة .

تشكلت رؤية إميلي بالبيئة القومية المحيطة ، وبالتعلم من جمالية السكان الأصليين بكندا ، الذين يطلق عليهم الهنود . فقد فتنت بالفن الهندي لكونه يشكل جزءًا من الحياة اليومية . وفي كتابها كلى ويك ، Klee Wyck (١٩٤١) وتعنى (الشخص الضاحك) ، وهو أسم أطلقه الهنود عليها ، تكتب إميلي مجموعة من الصور الوصفية عن الهنود التي التقت بهم ، إلى جانب رسومات لرموزهم المقدسة وقراهم . وفي كتابها آلام النمو *Growing Pains* (١٩٤٦) تقول عن الهنود : « تداوى قلبي بما لديهم من قوى مستكنة » . كما قالت عن الأماكن التي زارتها : « بينما كنت أرسمها ، تعايشت معها عن قرب » . (١٩٤٦ ، ٢٧٤) . شاركت إميلي الهنود معاناتهم ومباهجهم اليومية ، وغدا تأملها لحياتهم الطبيعية ومفرداتها جزءًا من نشاطها اليومي .

وبمعاشة الهنود ، ازداد حس إميلي برموزهم المقدسة لارتباطها بالطبيعة ، وبنمط الحياة بثوابتها ومتغيراتها . وعادة ما ينقش الهنود الطوطم على عواميد من أخشاب الأرز ، ويحتشد الفراغ بأيقونات تخلو من الحركة ، تتخذ بنيتها عن قواعد تشكيلية متوارثة . وتمثل الأيقونات وجوهاً ، وأعضاءاً مبتورة ، وشظايا نباتية وعضوية . فيتم تجزئ أحوال معيشية متباينة تمثل حالات من الخوف ، والفرح ، والأمل ، والكبت ، كل ذلك في فراغ محدود . فالشكلية الصارمة تكبح جماح المضمون المتفجر . وقد استجابت إميلي إلى هذا الفن المحلي في إنتاجها الذي يسر أغوار الطبيعة الساكنة . كما يعتمد الفن الهندي على الحضور الحي للرسالة التي يحتويها ، ولوحاتها الطوطم والغابة Totem and Forest (١٩٣١ ، شكل ٥٠) نموذجًا لمحاولتها الاستفادة من الفن الهندي .

فقد اعتبرت إميلي و« جماعة السبعة » الفن الهندي جزءًا من الكيان الكندي ، وهو كيان لم يسع إلى تحديد معنى الهوية في أفق ضيق ، ولكنه سعى للاستزادة عبر التمثل بالمكان . وتكتب إميلي عن تجربتها الذاتية عند الالتقاء بنحت هندي عرف بـ « سيدة الغابة البرية » :

بدت وكأنها جزءًا من الشجرة عينها ، وكأنها نمت من صلبها ، وما كان من النحات سوى التخلص من الخشب الذى يغلفها لتظهر للعيان .  
والآن أرى وجهها ، العينان دائرتان من الأسود ، محفوفة بدوائر من الأبيض ، وضعت فى تجويفات عميقة ، تعلوها حواجب سوداء .  
اخترقت بنظرها الثاقبة وكأن الروح الكامنة فى شجرة الأرز العتيقة تسللت إلى الخارج ، وكأن صوت الشجرة عينها قد يدوى من التجويف الأوسع ، ذو الشفتين البارزتين الذى يمثل فمها . توقف المطر ، وامتد السديم الأبيض من البحر ، ليطمسها فى الغابة . وكأنها تنتمى إلى هذا المكان ، والسديم يحملها إلى مأواها . وسرعان ما احتوى السديم الغابة أيضًا ، ليغلفهما معًا ويخفيهما عن الأنظار ، ( ١٩٤١ ، ٣٣ ) .

ولا تمثل إمبلى الطوطم الهندى بواقعية مطلقة ، ولكنها مفتونة بالقدرة التشكيلية التعبيرية الكامنة فيه . ففى لوحة رمادى Gray ( ١٩٢٩ ) ، زيت على قماش ، ٧١ر٦ X ٦٨,٩ سم . مقتنيات خاصة ) ، تمثل إمبلى جزءًا من جزع شجرة ، دون محاكاة عامود هندى ولكن بإضفاء الروح الهندية ، فى ما يوحي به من عالم رخمى يموج بسكون غامض ، به عين تنفذ إلى السر الكامن فى الطبيعة . واللوحة تعد مشاركة صوفية فى روح الغابة ، فقد علمها الهنود كيفية التمثل بالطبيعة ، وخوض تجربة الحياة بأكملها .

بالنسبة إلى إمبلى ، لم تكن الطبيعة فى حالة سكون ، فهى تدرك روحها المفعمة بالحياة ، النابضة بالحركة فى مساحات الفضاء الشاسعة ، كما تتراءى فى لوحة بدون عنوان ( ١٩٢١ ) ، زيت على قماش ، ٥٨ X ٦٨ سم . مقتنيات خاصة ، شكل ٥١ ) ، حيث تموج الحركة عبر السماء ، والأشجار ، والمياه ، وهى تمثل طاقة حية ، تمثل القوة الجوهرية الحية التى تتحدد بموجبها الحياة . وهى لا تتطلع إلى تمثيل ما هو غير معتاد ، بل تسعى للكشف عن القوى الكامنة فى المعتاد . ويتجلى ذلك فى استخدامها للضوء ، فالضوء فى بعض لوحاتها يعطى أملاً فى الحضور ، ومن ثم فافتقاده يشير المخاوف إزاء التغيرات المتلاحقة فى الحياة ، ويتضح ذلك فى لوحة إشراق واضطراب ( ١٩٣٨ - ٣٩ ) زيت على قماش ، ٨٧ X ٥٧ سم . مقتنيات خاصة ) ، فقد شكلت إمبلى هوية تستمد المرجعية من الطبيعة . فالغقوض فى لوحاتها لا يسعى إلى المطلق ، بل ينبع من إدراكها

التجريبى ، حيث توصلت إلى أن الوجود المادى ينبض بقوى دفينه . فعلاقة إميلي بالطبيعة تبادلية ، فمثلما تستمد إيجاءاتها من تأمل الطبيعة ، فهي تحيى عناصر الطبيعة بمنحها بعدًا عاطفيًا فعّالاً .

وقد بدأت إميلي مهنة الكتابة فى وقت متأخر من حياتها ، بعد أن منعها الأطباء من الترحال فى الغابات . وبساطة الأسلوب المستخدم فى كتاباتها يجعل تجربتها مغرقة فى الذاتية ، حيث تنقل كتاباتها البهجة والغموض الذى تستشعره عند ملامسة الطبيعة ، ولو بشكل عابر ، فى آلام النمو كتبت :

كتبت كلى ويك Klee Wyck . . . فى المستشفى . حيث عايشت القرى التى كنت قد زرتها مرة أخرى . تيسر على عقلى استعادة تلك الأماكن الجميلة ، وبعد خمسين عامًا ظلت حية فى ذهنى مثلما كانت آنذاك ، فبينما كنت أصورها عايشتها بعمق ، استطعت أن أبحر خارج المستشفى وأتجاوز كل ما مررت به . (٢٧٤) .

هذا التنقل بين الحياة والتمثيل ، المرئى والمكتوب ، الماضى والحاضر يضيف إلى خصوصية التجربة ويؤكد ما ذهبت إليه إميلي بأن التوصل إلى الرؤيا يكون عبر المعاشة اليومية ، كما تتحقق الحياة الروحية باشتداد الحس بالانتماء القومى . وربما يكون فى طرح إميلي لفكرة القومية من هذا المنطلق ما يحتاج ضد الهجوم الذى تتعرض له من الداعين للعولمة فى الوقت الحالى .

بالنسبة لمعظم الكتاب المصورين فى الدول الكبرى ، كانت قضية الحداثة الرئيسية تعنى بمساءلة الحاضر . أما فى المجتمعات الهامشية فظهرت إشكالية الهوية القومية كعامل واق للحماية من مخاطر الانقطاع عن الماضى جراء عملية التحديث . وفى الهند قامت دعوة عامة للاعتماد على النفس عام ١٩٠٥ ، بعد تقسيم البنغال . وقاوم الهنود الراج (الحكم الملكى البريطانى) بمقاطعة المأكولات البريطانية وتشجيع الصناعات المحلية . وامتدت روح المقاومة إلى مجال الفكر والفنون ، حيث دعا المثقفون الوطنيون إلى التحول الاجتماعى ، بعدما استفادوا من التعاليم الغربية الداعية لحق تقرير المصير . فقد استملك المفكرون الهنود المناهج المعرفية الغربية لخدمة إشكالياتهم المحلية . فتكنولوجيا الطباعة الغربية التى دخلت البلاد لم تنشر الإنجليزية فقط بل ساعدت على

تشجيع اللهجات المحلية عبر الطباعة . فاستملاك الثقافة الإنجليزية دعم الرغبة في الاستقلال ، ويسر سبل المقاومة ، ارتبطت قضية الاستقلال بالرغبة في الحفاظ على الهوية ، ومن ثم استملاك مناهج التحديث من أجل التنمية الروحية ، فالاستقلال كان له دورٌ في التوصل إلى الرؤيا الروحية .

وكان رابيندرانات طاغور (١٨٦١ - ١٩٤١) كبير دعاة الحركة القومية في كتاباته وتمثيله المرئى . وحينما بدء فن التصوير الزيتى عام ١٩٢٠ رفض تطبيق المناهج الغربية التى تنتهج المذهب الطبيعى فى الفن ، كما رفض المناهج الأكاديمية الغربية التى كان قد أعرب عن إعجابه بها فيما قبل ، كما جاء فى كتابه ولاية الذات (*Self Reliance* ١٩٠٥) فقد أيقن صعوبة تمكن الهنود من الفنون الغربية ، وضرورة تدريبهم فى تقاليدهم الفنية ، حيث ذهب طاغور أن تفهم ثقافة الآخر تأتى بعد استيعاب الثقافة المحلية والتراث . (القومية *Nationalism* ، ١٩١٧) . ويعتمد إنتاجه المرئى والمكتوب على فكرة ، أو رسالة ، فهو لا يسعى إلى المهارة الفنية قدر اهتمامه بتجسيد المتسامى . فالجمالية التى يرتكن إليها ترجع للتراث الهندى وهى جمالية تعبر عن الروح البسيطة لرجل الشارع الهندى .

يصعب تصنيف التمثيل المرئى لطاغور فى مصاف الحركات الصوفية أو الميتافيزيقية . فإن ابتعد عن التشخيص فهو لا يسعى إلى التجريد ، بل يبتعد عن الحسية ليطور أسلوباً استمدته من التراث الهندى الذى يجمع بين التحفظ والإبانة (شكل ٥٢) ، فهذا التوجه الفنى يدعم صورة الهند بوصفها داعية للروحانية ، فى مقابل المادية الغربية ، كما يقدم تقنية مضادة للمذهب الطبيعى الذى روجته فلسفة النهضة الغربية . إنتمى طاغور إلى عائلة أرستقراطية هندية ولكنه كان على اتصال مباشر بالثقافة الريفية لعامة الشعب ، عاشت العامة حول الشواطئ الرملية لنهر بادما ، وكانت متأصلة فى التاريخ الهندى القديم . وعن هذا الاحتكاك الوثيق بالوعى العرقى ، استوحى طاغور الحس بتكامل الحياة ووحدتها ، مما أوجد لمثله مرسى على أرض الواقع ، فأمن باستحالة فصل الفن عن الحياة . ولوحته امرأة والطبيعة تمثل الرباط بين البشر والطبيعة . فألوان الخلفية الطبيعية تتسرب إلى شكل السيدة ، بينما تنساب طرحتها لتتغلغل فى الخلفية ، يحتاج اللوحة صمت ، وسكون قد ينبئ عن فرج ، مثلما تتوقع الأرض العطشى هطول المطر . والإضاءة الخافتة قد يكون مبعثها الشروق

أو الغروب ، وهى تشيع جو من السحر يزيده غموضًا تلك النظرة الزائغة للمرأة التى قد تكون تعبير عن الفرح أو الحزن .

كما تنبض قصائد طاغور بالبساطة ، حيث يتناول المواقف الإنسانية العادية ليكشف عن الجانب الروحى الكامن فيها ، ومثلما يستخدم لغة تشكيلية بسيطة ينفذها بضربات صغيرة من الفرشاة تفيض رفاة ، يستخدم لغة شعرية بسيطة مستمدة من اللغة العامية . ففى قصيدته « إنذار كاذب » (١٩٠٠) يقول :

واحسرتاه يا حبيبتى ! أتستجيبين لكلمات وداعى هكذا؟

بابتسامة تشع فى ركن عينيك ،

كم من المرات نويت الذهاب ثم بقيت حتى

بدا لك أن هذا الرجل لن يرحل أبدا . سوف يبقى

بمقربة من الباب ليعاود أدراجه .

مائة وواحد (One Hundred and One ، ١٩٦٦ ، ٧٦)

فالقصيدة تحيل الموقف الحياتى إلى مستوى الشعرية . ومثلما يمتزج الحزن بالفرح فى لوحته . فالضحك والدموع يجتمعان فى قصيدته . فهناك اشتياق وتهكم من الذات المشتاقة ، يترجم طاغور المشاعر اليومية إلى لغة مرئية تتعدى النطاق المحلى ، إلى جانب أنه يوفق بين الحياة الهندية للعامية وثقافة عليا القوم ، مما يكشف الإحساس بالهوية القومية<sup>(١)</sup> . بمزج المرثى والمكتوب ينجح طاغور فى التوفيق بين القومى والعالمى :

فى بلادى سعينا لإيجاد المشترك بين كل الأجناس ، القادر على تأكيد الوحدة الحقيقية ، لن تكتفى أى أمة بتحقيق وحدة استنادًا إلى مجرد أسس سياسية أو اقتصادية . سوف يتعرف رجال الفكر والسلطة الوحدة الروحية ، سوف يتبينوها ويدعون إليها ، (١٩١٧ ، ١٠٦) .

ولسخرية الأقدار كان لطاغور آمالاً عظيمة فى قدرة الولايات المتحدة على تحقيق رسالة عالمية للسلام فى المستقبل . ففى زيارته إلى نيو يورك يقول :

---

(١) لم يكن طاغور مهتمًا بالروحانيات دون غيرها ، فقد عمل فى مجال الاكتشافات العلمية ودخل فى حوار مع إنشيتاين ، كما له كتاب يدعو فيه للربط بين العلوم والدراسات الإنسانية عنوانه : طبيعة الكون (The Nature of the Universe ( Chatterjee, 1991) .

غدا من المحتم على أمريكا إيجاد مسوغات تهيب الشرق لتقبل الحضارة الغربية ، في واقع الأمر أنتم تحملون مسؤولية المستقبل العظيم فلا تعوقكم أغلال ماض مضنى ، لذلك ، من بين كل بلدان العالم ، على أمريكا التنبه إلى ذلك في المستقبل ، فينبغى ألا تغيم رؤيتها ، وليمدّها إيمانها بالبشرية بعزيمة تتأجج بطاقة الشباب ، ( ١٩١٧ ، ١٠٣ - ١٠٦ ) .

ولكن نيويورك تركت أثراً مغايراً على الكاتب المصور الأسباني فريدريكو جارتيا لوركا ( ١٩٨٩ - ١٩٣٦ ) . فإنتاجه المرئى والكتابى خلال رحلته عام ١٩٢٩ تبيان الخوف والترقب . ويصف حياة المدينة في نيويورك ومعاناته فيها في شاعر في نيويورك *Poeta en Nueva York* ، ( ١٩٣٢ ) :

يؤخذ المسافر في نيويورك بعنصرين في المدينة الكبيرة : العمارة التى تفوق المستوى البشرى والإيقاع الهندسى الصاخب . فترتفع الحواف إلى السماء رغماً عن السحب ، ورغماً عن إرادة السماء . فتصعد تلك الحواف التى تفتقد الحس ، متسمة بجمال يفتقد الأصالة ، تائه عن مرفأ مقصده ، بجراً جارحة عاجزة عن ترويض أو كبح التطلعات الدونية لمصممها المعمارى ، مثلما الحال في العمارة الروحية . ولا شئ يفوق شعرية وبشاعة مشهد عراك ناطحات السحب مع السماء التى تغلفها ، (الأعمال الكاملة ، *Obras completas* ، ١٩٨٩ ، ١٣٦ ) .

وفي صورة شخصية في نيويورك ، *Madrid, Autoretrato en Nueva York* ، ( شكل ٥٣ ) يمثل بالرسم ما سبق الكتابة عنه . فقد أحبطت توقعاته كشاعر قادم من بلد أوروبية ذات جذور ثقافية ممتدة . فيأتى وجه الشاعر في مركز التكوين ، محاط بناطحات السحاب الشاهقة من جانب ، ومهدد بحيوانات لها سمة العصور الوسطى من جانب آخر . ويبدو الفزع على الشكل الذى يمثل لوركا ، كما توظف الخصائص المميزة في وجهه تشكيليًا ودلاليًا . فالنقرات في خده ، واستدارة حاجبيه تبدو ان علامات استفهام تمثلان المخاوف التى تعتريه ، بينما تساءل أيضاً علاقة لوركا بالمكان الذى يتواجد فيه . الخطوط المتقاطعة أسفل رأسه تشير إلى شعره المتساقط (فزعاً) ، والحصان الذى تتلاشى أجزاء من جسده ، يتماثل مع الشخص الممزق الذى لا يتمثل لنا مكتملاً ، وهناك وجه آخر من التماثل بين الشخص الممثل والحصان ، ففي

اللغة الأسبانية يكاد يتطابق نطق كلمتي *cabello* وتعنى شعر ، و *caballo* وتعنى حصان . وهناك كائنات أخرى تفتقد الثبات أيضًا . ففي أعلى التكوين يخلق شكلاً في السماء ، نبات منزوع من جذوره ، يعلو كالفراشة بين البنايات الأسمتية ، يضعف الأمل في عودة النبات ليجد منبثاً على الأرض ، فالنباتات القليلة الباقية أسفل التكوين ذابلة . وتحمل بعض النوافذ حروفاً أبجدية ، أشار لوركا أنها تمثل ميدان الساعة . وتباين العمارة الكلاسيكية مع ناطحات السحاب المحدثه مما يزيد التناقضات في التجربة الأمريكية .

وقصيدة « العودة من نزهة على الأقدام » *Vuelta de paseo Antologia poetica*, 1982 ( كتبت في نيويورك وتناول أيضًا تجربة التمزق ، فالشاعر تتنازع عليه السماوات . فهو يبدأ وينهى القصيدة بقوله : « قتل بفعل السماء » . قد تكون السماء دلالة على فضاء خالي عليه بإيجاد موضع فيه . أو قد تكون دلالة على الارتفاع الشاهق لناطحات السحاب ، فهو يمضي متحدثاً عن وقوعه في شرك « الأشكال المتجهة نحو الخطوط المتلاشية » . والقصيدة تتلاعب بكلمات أسبانية تحمل معان متعددة ، فهو يشير إلى "sierpa" ، التي قد تعنى تموج في حركة ما ، أو فرع منبثق من جذر . ففي الحالة الأولى تشير إلى الخطوط المتموجة لناطحات السحاب في الأفق ، أو النبات المنزوع من جذره ، وكلها دوال تمثل حالة الإزاحة في نيويورك .

وهناك عناصر أخرى قتلت في القصيدة مع ذات الشاعر : النبات الذابل ، والشجرة المبتورة التي انقطعت عن التغريد ، والطفل ذو الوجه البضاوى الأبيض ، والحصان المتهاوى . ويسقط الشاعر وتنازعه آلام مجهولة المصدر ، وتسقط معه الفراشة في دواية الخبر . والرسم لا يعد توضيحاً للقصيدة ، فالعلاقة بينهما تماثل العلاقة بين الخط العربي والفن العربي ، ومثلما نجد صدى في رسومه للفن العربي تتمثل في الحيوانات الأسطورية التي تتردد في الرسوم العربية ، والتباينات والتوازي في خطوطه ، بالمثل يحمل شعره كثير من الأصداء العربية . فهو لا يتبع بناءً خطياً من مقدمة وذروة وخاتمة ، وهو النمط السائد في الشعر الكلاسيكي الغربي ، ولكنه يتخذ مساراً تراكمياً ، يتنامى عبر التباين والتوازي والتكرار ، وهناك العديد من الدراسات التي تربط لوركا بالتقاليد الشعرية الأندلسية .

لوركا ، الشاعر في نيويورك ، لديه حساً عاليًا بتعدد الخطابات التي عليه

بمعاشيتها . فهو ينتمى إلى ثقافة مزدوجة ، تجمع العربية والأوروبية ، مما يسهل عليه ملاحظة الاختلاف في الثقافات الأخرى . ومعظم الصور المستخدمة في تمثيله المرئي والمنطوق - المكتوب تتميز بالازدواجية . ففي قصيدة « الراهبة الغجرية » "La monja gitana" ، ( Romanero gitano ١٩٢٥ ) ، ورسمه صبية من غرناطة في حديقة Muchacha Granadina en un Jardin, ARS, New York ، ( شكل ٥٤ ) في العملين يمثل لوركا الازدواجية الكامنة في الذات ، بوصفها محاولة لتبادل الأدوار بين الذات وما تتمثله ، في محاولة متبادلة بينهما لتدعيم الهوية .

فالراهبة الغجرية بوصفها دالاً تنطوي على ازدواجية ، حيث تجمع ما بين حياة الترحال ، وحياة الاعتزال . يتابعها القارئ في القصيدة وهي تطرز - بموازة الشاعر الذى ينظم الشعر ، والمصمم الذى يرسم ، والعنكبوت الذى ينسج . والسرد فى القصيدة هو شكل آخر من أشكال الحبك والحياكة . وهناك تقابلات بين - الصور الدالة على الحبك ، والنوافذ الشبكية ، وطاولة الشطرنج ، وكلها تحمل نقوشاً نمطية - وبين الجدار الأبيض . والجدار الأبيض قد يقترن بالورق الأبيض الذى يستخدمه الشاعر والرسام ، مع الفارق أن الورق الأبيض قد يكون دالاً على فضاء مفتوح ، بينما الجدار المحيط بالراهبة يوحي بمكان فسيح ، تحده الكنيسة البادية فى الخلفية . ولكن الراهبة والشاعر يقعان تحت قيود التقاليد ، وإن اختلف المصدر . وتبادل العلاقات بين الذات الفاعلة والذات الممثلة تعين النفس على التصالح مع نوازعها المتضاربة بين ماض متعدد وحاضر منقسم .

فتاة من غرناطة فى حديقة Muchacha de Granada en un jardin ، رسم يمثل فراغ منقسم بين إطار خارجى وآخر داخلى ، مشيراً إلى تموضع الفتاة المزدوج . فبينما يتسم وجهها بالحزن ، يشع رداءها بالبهجة ، فهي تجمع بين الكرب والحيوية ، وهناك ازدواجية فى المعالجة الفنية أيضاً ، فتتردد الأقواس فى معظم الخطوط (تواز) ، ولكنها تنحني فى اتجاهات معاكسة (تباين) . ويعكس تشكيل الأشجار فى الإطار الخارجى تصميم بنية الفتاة ، ويعمل توزيع الضوء على تناوب الرؤية بين الداخل والخارج ، فاللون الأحمر نراه فى شعر الفتاة ، وفى سلة الورد ، والأصفر فى ردائها ، وفى أشعة الشمس . فاللون يبرز الحالة النفسية المتنازعة ، ويشير إلى ما تحتاجه الفتاة . فالرسم

يمثل الانقسام والتماثل بين الداخل والخارج ، بين الوعي واللاوعي ، بين الرسام وموضوع الرسم ، ليتجلى لنا وعى مزدوج ، أفرزه تموضع مزدوج في المكان ، بوصفه دالاً على نسق اجتماعي .

وعادة ما استشعر الكتاب - المصورون المتمون إلى المدن الكبرى الثنائيات الكامنة في الثقافة المحلية ، لما تتيحه تلك المدن من فضاء يتقبل كل قادم وجديد . ويظل دورهم هو تخطي الثنائيات الفاصلة بين الثقافات والمعارف . لذا ، فهم لا يتطلعون إلى رؤيا نبؤة لحل الصراع ، حيث تتراءى لهم استحالة دوام الزمن أو استقرار المكان فيأملون في إيجاد موضعاً بينياً . ولد أحمد مرسى (١٩٣٠) في الإسكندرية تلك المدينة البينية المعلقة بين الشرق والغرب ، ذات التاريخ المتغير بين الحضارة الهيلينية والحضارة الشرقية ، بين الحركات الدينية والدينية . وحالياً يقيم أحمد مرسى في نيويورك ، مما يدعم وضعه البيني ، ويؤكد استحالة إدراج الهوية تحت أى من المباني المفروضة عليها . وقبل الاستقرار في الولايات المتحدة ، أمضى إقامة مؤقتة في العديد من المدن الكبرى ، وحينما كان في باريس كتب يقول :

إنما جئت أحمل في سترتي  
عالمى وشظايا شمس  
وتركت ورائى كنوزى القديمة  
....

لم أجيء هارباً من شواظ الجحيم  
بل أتيت أشب سكير الجحيم ، (باريس ١٩٦٨ ، قطوف من أزهار حقول  
الأسبرين ، ٣١٦)

في منتصف القرن ، كان على الكاتب - المصور الموازنة بين التقاليد الهيلينية والشرقية المتوارثة عن جماعات نازحة على الإسكندرية عبر تاريخها المتغير ، والحركات الفنية المعاصرة . وبينما قاوم مرسى الآفاق الضيقة التى نادى بها القوميون المحافظون ، لم يستسلم للجمالية الغربية ، بل صاغ هويته الفنية متجنباً الانزلاق وراء الصيحات الجديدة ، وفى الستينيات كتب مرسى :

طير برانكوزى حبيس في إسطار المكان  
طير جوان ميرو نبى طريد

في اللازمان

وطائري قيثار بيكاسو مرثاى الأندلس

عيناه نجمتان

شرقتان

في دجنة النهار تشرقان

حديقتان في صحارى العقم والضعف

تلوحان بازدهار الحب . بالثمر

بموسم العناق بالقمر

نحت وجه من أحب في رخام القمر

كى لا يغيب القمر ، (القاهرة ١٩٦٣ ، ١٩٩٧ ب)

ففى متاهة الحركات الطليعية يسعى الكاتب - الفنان إلى التجديد بصيغته الخاصة . فهو يرى تماثلاً بين طائرته وطائر بيكاسو ، فكلاهما ينتحبا ماض عريق . على العكس من برانكوزي ، وميرو ، اللذان استحدثا جمالية بلا لون أو هوية ، فالتحديث في لوحات بيكاسو لم ينفصل عن خلفيته الإسبانية ، كما هو الحال في إنتاج مرسى الذى سعى لإحياء التقاليد الفنية المصرية بما تستند إليه من خصائص فرعونية وهلينية وعربية . فقد استملك مرسى التقنيات الغربية بما يخدم التقنيات التشكيلية المتوارثة<sup>(١)</sup> .

فقد وظف مرسى الفراغ المسطح الشائع في الفن المصرى القديم ، ولكن جاء استخدامه للفراغ ثنائى الأبعاد بغرض يخالف ما استحدثه معاصريه في الغرب . فبينما استخدم في الغرب لما يتيح من تحكم تام للسطح المجهز للتشكيل ، يصيغ مرسى بعداً مغايراً ، بتمثيل شخوص نحتية في فراغ مسطح ، مما يوحي بتقنية النحت البارز الهلينية . والشخوص ممثلة في أوضاع أمامية وجانبية ، وهى الأوضاع المتعارف عليها في الفن المصرى القديم . هذا إلى جانب استخدامه العين كموتيفة ظاهرة في التكوين تترابط

---

(١) للكاتب إدوارد الخراط عدة إسهامات نقدية عن إنتاج أحمد مرسى في علاقاته بالحركات الفنية

المحلية والعالمية ( ١٩٩٦، ١٩٩٧، ١٩٩٨ ) .

بتكرارها كافة الكائنات الحية ، كما تعد مصدر ضوئى فى خلفية تفتقد الضوء . والعين كعنصر فنى يتكرر عبر العصور الفنية المتلاحقة فى الفن المصرى والسكندرى ، وكذلك الطائر وكلاهما يحملان دلالات دينية وديوية ، واستخدما فى الفنون الراقية والشعبية ، ومرسى يستفيد من التراث المصرى السكندرى فى تجديده لصياغته تلك العناصر .

تظل الإسكندرية فضاءً يتيح التفاعل الثقافى ، وكان لنشأت مرسى فيها ما أهله لتقبل الاختلاف ، وتبين احتواء الآخر فى ذاته . وفى تمثيله المرئى آدم وحواء (شكل ٥٥) نقض للتعريف السائد للأسطورة الذى يؤصل الاختلاف . يشكل الرجل والمرأة وحدة واحدة فى التكوين ، فالرأس مكون من وجهين ، يظهر فى وضع أمامى وجانبى ، تلتف حية الغواية حول رقبتهما معانقة إياهم . فهناك ازدواجية فى دلالة الحية تتجلى عبر وظيفتها التشكيلية ، وهى ازدواجية تجمع بين دلالة الحية بوصفها داءاً (تعريف الثقافة العليا) والدواء (تعريف الثقافة الشعبية . فاللوحة تمثل معالجة جديدة للتناقض السائد فى تفسير أسطورة آدم وحواء ، نتيجة الازدواجية الكامنة فى تعريف الحية ، فبينما استخدمتها الثقافة المهيمنة لتأكيد الاختلاف النوعى ، يرى رجل الشارع أنها مكن الإتلاف وصورة الحية الملتفة فى الأسطورة المصرية القديمة تمثل لا نهاية النهاية ، والتوالد عبر الموت .

وقد قدم إدوار الخراط (مواليد ١٩٢٦) مجموعة قصائد بعنوان ضربتنى أجنحة طائر ك (١٩٩٦) وهى قراءة خاصة للوحات أحمد مرسى . والقصائد ليست قراءة تفسيرية ، ولكنها استمدت منها قوى دافعة ألهمت الشاعر ، بحوار خيالى قد تتواز فيه اللغة المرئية والمكتوبة ، وقد تتناقضا . فالتكوينات التصويرية فى لوحات أحمد مرسى تحيل إلى الأساطير المصرية بعلاماتها المتبدلة دون تحديد مصدر الإحالة . وتتغير طبيعة الأشياء لتتألف العناصر البشرية والحيوانية ، وتتجانس الصخور والمياه ، والسحب والأرض ، فاللغة المرئية تصيغ قوانين طبيعية جديدة . وبالمثل ، تنقض قصائد إدوار الخراط الصور الشعرية التقليدية ، فالأصوات تتداخل بفعل التنقل بين الأزمنة ، والتحول المفاجئ من مشهد/موقع إلى آخر ، فى محاولة لنسج سرديّة من اللوحات ، مع التشكيك فى إمكانية ذلك ، حتى يظل المتلقى دائماً فى موضع المسائلة . فعليه القيام بدوره بمهمة تجميع النص المرئى والمكتوب ، فكلاهما مستقل بذاته ، ولكنهما متجاوران ، يمكن للمتلقى الإطلال على أحدهما عبر الآخر .

فالصور الجمعية أو الأساطير التى ينقب عنها النصين - المرئى والمكتوب - لا توظف كمستودع يحمل مخزون من المعانى ، بل تعمل كأدوات منتجة للمعانى . فالأسطورة لا تنقل بحالتها ، ولكن يستمد منها بضعة شظايا : العازف البيزنطي/ القبطى ، الناي ، أجزاء من جسد المرأة ، حورس ، عين الإله رع ، الطائر ، الثعبان أو رأسه ، اليد ، الساق إلخ . وكلها تكون :

شبكة التأويلات مشعشة الخيوط  
نصفها عريان نهشته غربان المعاني  
ونصفها مدفون تحت أوهم ثقيلة النسيج (٢٨)

تفتقد تلك التنف معانيها التقليدية لتكتسب دلالات جديدة تنبض بالحياة ، حتى يتجلى لنا مدى تداخل الواقع والخيال ، فكلاهما يثرى الآخر ويتدعم به ، مثلما يغدو « الجسد الأنثوى » « شعلة صوفية فى رأس جواد يطأ كل الأسرار » . (٢٩) . ولا تلمح أى من القصائد إلى قصيدة بعينها ، بل تختار لقطات من بين الأبيات ، فما يصفه الشاعر باللغة المكتوبة هو تعريف بما تنجزه اللغة المرئية ، فالموصوف جزءاً من القائم بالموصف/الشاعر . من ثم ، يغدو الشاعر القائم على تكوين المشهد الجديد جزءاً منه ، وهو يستمد فاعليته من موقفه البينى الذى يتوسط التاريخ والخيال والواقع :

غابة التكوينات الهندسية أحراش تجوس فيها الثعابين  
ويجثم القط القديم وترفرف عليها اليمامة المقدسة  
ضربنى طائر ك الذى يدوم ويسف ويسمو فى العنان  
خارجاً من شبك اليأس التى تعلق بها مغالبه  
إلى عنان بهجة ملتبسة ، (٤٩)

تجردت العلامات من دلالاتها التاريخية ، وطابعها الأزلى ، واكتسبت قيمتها هنا من تكوين جديد للمشهد الذى يتيح حياة ذات طابع خاص ، فالنص المرئى والمكتوب لا يمدانا برؤية سياسية مباشرة ، ولا يفترضان بديلاً للواقع ، ولكنهما يقدمان خيارات للمتلقي لتشديد المعانى ، فالمعنى يأتى نتيجة الخوض فى تجربة القراءة التى تتم فى لحظة تاريخية آنية ترتحن بالمكان .

ظلت التنويعات العديدة للحدث فى الثقافة المصرية ذات طابع قومى . لم تتبع

الحداثة في مصر أية برامج ثقافية ولكنها باتت نتاج اجتهادات فردية - في معظم الأحيان - في محاولة لتدعيم الهوية الثقافية القومية ، مما يهيئها للمشاركة في الحوار العالمي القائم على التعددية الثقافية .

\* \* \*

إشكاليات النزعة القومية



بعد الحربين العالميتين تبين للغرب الإشكالية الكامنة في النزعة القومية . فقد أدرك الطليعيون ارتباط النزعة القومية بفلسفة الأنوار ، والسليبات المترتبة عليها جراء ثقافة العقلنة ، أو « القفص الحديدي للحدثة الرأسمالية » ، كما عرفها ماكس ووبر Max Weber . (١٩٨٩ ، ١٨١) . وبناء عليها ، غدت الميكنة علامة على التقدم ، مما أفضى إلى النتائج السلبية لميكنة البشر . كما أشعلت فكرة التقدم نزعة قومية تنافسية ، وسياسات السوق المفتوحة التي أثمرت عن الجشع الاستعماري . أفضى كل ذلك إلى إحباط المشروع العقلاني لتحرير الفرد من القيود الفكرية والاجتماعية . فقد أدت عملية العقلنة إلى تشظى المعرفة ، وإلى الفصل بين العلم/التقدم والأخلاق ، وبين النمو المادي والثقافي ، وهي مفارقة كامنة في مشروع التحديث نجم عنها أزمة سياسية واقتصادية ، تطلبت مراجعة كافة الأسس الفكرية التي قام عليها ، والمبادئ التي قامت عليها .

ولم تنفرد الحركات الطليعية وحدها في مواجهة عملية العقلنة التي غلبت العلوم على الإنسانيات ، والوعي على اللاوعي ، بل قامت أيضًا حركات أخرى في مواجهة الحركات الطليعية ، ومنها المشروع الإحيائي للنقاد الجدد ، وعلى رأسهم ت ، س ، اليوت ، وإيزرا باوند . وتأسس برنامجهم على إحياء الفكر الكلاسيكي الغربي ، والجماليات الغربية التي تنفى مرجعية العمل الفني ، لتؤكد كيانه العضوي ، وعالميته ، وأسفرت مزاعم العالمية عن تقييم فنون العالم وفقًا للمعايير الجمالية الغربية مما رسخ المركزية العرقية . فتلك النظرية النقدية التي تبنى على استقلالية العمل الفني عن مرجعيته الثقافية ، تحمل المفارقة عينها الكامنة في التحديث القائم على التقدم الصناعي . فالاستقلالية تعنى تعارضًا بين الفن والحقيقة ، وهو فصل متناقض يفضي أيضًا إلى تشظى المعرفة .

في بداية مشواره انضم ويندام لويس Wyndham Lewis (١٨٨٢ - ١٩٥٧) إلى إيزرا باوند وأسسًا معًا حركة الفورتيست ، vorticist - وتعنى « الدوامة » ، وتعتبر تطويرًا لمدرستي المستقبلية والتكيبية السائدتين في أوروبا آنذاك . كان لباوند الفضل في نحت هذه الكلمة لتأثره بالآداب الصينية ، والفلسفة الشرقية الصوفية . والمقصود بالحركة أنها دوامة للخيال والإمكانات ، أي أنها مركز الطاقة . لم تستمر هذه الحركة بعد الحرب العالمية الأولى ، وتعتبر مرحلة في حياة لويس ، الذي سرعان ما اختلف مع معاصريه ، ولقب نفسه بالخصم "The Enemy" ، وأصدر مجلة أدبية تحمل هذا

العنوان ، اتخذ لويس موقفًا مُغيّرًا من معاصريه ، المهيمنين على الثقافة في إنجلترا ، وأسس برنامج الفنى على نزعة قومية تتخذ موقفًا نقديًا من الوضع التاريخي آنذاك ، وتمثل موقفه النقدي في تمثيله للفنان في كتاباته ، أو المشاهد في لوحاته بوصفه اللامتمنى . ويتمثل اللاانتماء في مشاهد العنف ، أو السخرية ، أو الانعزال ، التي تتولد عن النسق الذى تقوم عليها التجربة . ومن ثم ، يستخدم لويس في تمثيله المرئى والمكتوب النسق/العقل ، لمهاجمة/نقض الميكنة/العقلنة . فعلى خلاف الثقافة المهيمنة لمعاصريه ، لم يكن عدم انتماء لويس نابعا من موقف متعال ، بل لاتخاذ موقفًا نقديًا من الواقع التاريخي المراد تغييره .

واللوحات التى أنتجها لويس في مرحلة « الدوامة » تمثل شخصًا أشبه بالماكينات الحبيسة في أماكن مغلقة ، وهى تحاكي الحركة المستقبلية بأسلوب ساخر ، حيث دأبت الأخيرة على الاحتفاء بالتحديث الصناعى . كما صور لويس بشرًا آليين ، تحولوا إلى ما يشبه الآلات بفضل الميكنة ، ذلك في لوحات الحرب ، مثلما في لوحته قذف المدفعية بالقنابل (١٩١٩) ، متحف الحرب الملكى بلندن ، شكل ٥٦) . واللوحة تمثل القوى المدمرة الكامنة في سياسة التصنيع ، وضلال العقلنة المؤدى إلى انحرافها عن غايتها مما ينمى نزعة الهيمنة لدى البشر .

وفي اللوحة هناك فصل بين الشخص الامامية والخلفية ، حيث تمثل الشخص الامامية أفرادًا من البشر ، بينما يمثل من في الخلف كائنات آلية تفتقد إلى الإنسانية ، والاختلاف في معالجة الشخص الممثل يبرز تناقضًا بين المشاهد المعتزل والمحاربين المنهمكين في القتال . وتتجلى في اللوحة المفارقة الكامنة في الجمالية التأملية . فبالإضافة إلى أنها تقيم مراتب بالفصل بين الخلفية والامامية ، فهى تؤسس لموقف تأملى معيب ، غير قادر على ضبط مساوئ الجمالية الشكلية ، وهى بطبيعتها تنتهج الآلية أيضًا .

والسرديّة التخيلية تار Tarr (١٩١٨) تمثل انقسام بين فنانين : بريدريك تار وكريزلى ، وهما يقيمان في مدينة باريس التى سادتها النزعة البرجوازية . ويمثل الاثنان النزاع الداخلى بين الرغبة فى الانفصال وكيفية التواصل ، حيث يتخذ تار المسئولية الفنية مأخذ الجد ، إلى حد الانفصال عن العالم ، بينما كريزلى المحبط فى مساره الفنى ينشغل بعلاقات جنسية غير جادة . ينتهى الحال بكريزلى إلى إقدامه على الانتحار ، بينما تفضى عزلة تار إلى إحباطه . فالسرديّة تتناول المأزق عينه الممثل فى قذف المدفعية بالقنابل ،

فمثلما يظل الانفصال بين الخلفية والأمامية في التمثيل المرئي قائماً دون حل ، ففي التمثيل المكتوب هناك مراوحة بين عزلة الفن والتورط في الممارسات الجنسية . ربما يشير ذلك الفصل بين عالمين في التمثيل المرئي والمكتوب إلى التفكك السائد في المجتمع البرجوازي ، ومن ثم ، تقدم سردية تار تمثيلاً آخر لمشروع الحداثة الذي لم يكتمل بعد .

ووفقاً لتحليل فريدريك جيمسون Fredric Jameson تعد سردية تار أمثلة قومية تظهر « التناقض التاريخي والاجتماعي » . ( ١٩٧٩ ، ٩٣ - ٤ ) . فعلى الرغم من وقوع الأحداث في باريس ، فكلها تشير إلى الحياة في بريطانيا . ويبرز الحدث الفجوة التي تزداد اتساعاً بين الدول ، وإمكانيات الرأسمال الاحتكاري للتوسع على نطاق عابر للحدود الإقليمية . ويعمل المحافظون البريطانيون الذين تدعمهم السلطة على حماية مواقعهم ضد الحركات السياسية الصاعدة في أوروبا بتعزيز التقاليد القومية .

ولكن هناك مفارقة في الوضع السياسي البريطاني ، فبينما يدعو المحافظون إلى الانغلاق والتشدد القومي ، فلا تحقق البحرية الملكية السيادة لبريطانيا العظمى سوى بتعاملاتها مع عالم ما وراء البحار . فسردية تار تظهر التناقض الساري في الموقف البريطاني ، لتجاهلها حقيقة وضعها الذي لم يحقق التفوق على المستوى القومي دون الاستعانة بالآخر .

والعلاقة المتواترة بين القومي والعالمي ، الذاتية والغيرية ، والإخفاق في الموازنة بينهما ، تتمثل في سردية تار . تدور الأحداث في باريس حيث يجتمع فيها لاجئين من مختلف الدول الأوروبية مما مهد السبل لإقامة حركات عالمية مثل الحركة السريالية والشيوعية . وبذلك افتقد اللاجئون هويتهم القومية نتيجة الانزياح الذي تعرضوا له ، وأفضت الانقسامات المترتبة عليه إلى قيام الحرب العالمية الأولى . وفي كتابات أخرى ، ومنها فن تقبل الحكم يهاجم لويس بشدة قمع الجماعات الفكرية للفرد ، من جانب ، والتورط في الحركات القومية المتشددة المؤدى إلى الانغماس في شبكة من الحروب بين الأحزاب المتصارعة ، من جانب آخر . ( Mengham, 1994, 33 - 44 ) . ويعد هذا الوجه الآخر لهجوم لويس على الوضع الثقافي القائم وأسلوبه في نشر المعرفة ، فهي إما تؤدي إلى عزلة الفرد أو تورطه .

وكان لويس من أكثر الكتاب الذين تعرضوا للهجوم من قبل نقاد عصره وحتى يومنا هذا ، ذلك لتبنيه سياسات باطرياركية فيما يخص قضايا النوع والجنس ، إلى

جانب تأييده لهتلر والنازية (رغم أنه راجع نفسه فيما بعد) ، كما أساء الكثيرون قراءة إنتاجه لاحتوائه على متناقضات هائلة . لذا ، فتتطلب أية قراءة جديدة للويس التنبه إلى انقسام الذات أو الرؤية التي تشكل الأعمال التمثيلية ، فهي تعد وسيلة لاحتواء الآخر وليست عيبًا فنيًا . ففي سردية تار وفي لوحة قذف المدفعية بالقنابل تتشكل الذات باستملاك صورة الآخر . والعلاقة الجدلية بين الذات ، والصورة التي تستملكها ، والآخر ، تحول دون أى تعريف أحادى للذات ، كما أنها تشكل عاملاً مقاوماً لمحاولات إخضاع الذات وتبعيةها . إضافة ، فهي وسيلة لعدم الانصياع لجمالية آلية تم تسليعها في محاولة لإقامة سوق عالمية . ربما تحمل اتجاهات لويس سمات قومية ، أو فردية متعنتة ، وربما يكون قد وقع في الشرك الذي نصبه لمعارضيه . ومع ذلك ، فوعيه بالغيرية ، وبتعددية الذات ساعد مشروعه على مقاربة التمثيل الثقافى بوصفه فضاءاً يسمح بإعادة اكتشاف الذات .

في مستهل القرن العشرين ، شهد العالم مرحلة حرجة باشتباك الدول الأوروبية في الحروب ، بينما قامت ثورات سياسية كبرى في أماكن أخرى من العالم . بالنسبة للدول الأوروبية المتحاربة ، فلم يكن لها أية تطلعات ثقافية ، بل انصب اهتمامها على إبقاء مواقعها السياسية ، فيما يتضمنه ذلك من مطامع إقليمية ، وما ترتب عليه من مشاريع استعمارية . أما في الجنوب فاشتدت النزعة القومية لتعبر عن رغبة مقموعة للتمثيل في الفضاء العالمى ، فالنزعة القومية أمدت المجتمعات الناشئة بمنظومة قيمية ، وقوة دفع عقائدية استمدتها من التراث ، الذى عززها بدوره في تشييد برنامج تجديدي . فعندما تسود الاضطرابات في الجنوب تتولد عنها حركات طليعية متنوعة في مواجهة المؤسسات المؤسسية المهيمنة .

وكانت المكسيك تمر بمرحلة تحول ثقافى ذو نزعة قومية متشددة في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين . وقد أدى موقعها الجغرافى النائى وحالتها الاقتصادية المتردية إلى حصر طموحاتها في حدودها الإقليمية . ويتطلب التغيير الاجتماعى الثورى تفصيل « الذات القومية » في شكل فنى لدعم السلطة الاجتماعية الصاعدة . ولكن الفن الجدارى في المكسيك الذى دعمته السلطة القائمة آنذاك ، اختلف عن الإنتاج الفنى الذى أفرزته الحكومات الشمولية والاشتراكية في إيطاليا ، وألمانيا ، والاتحاد السوفيتى ، والولايات المتحدة ، والصين . فتتناول الجداريات المكسيكية الأحوال السائدة بالنقد ، بينما تمارس النقد الذاتى ، كما أنها تميزت بأسلوب فريد ، واكتشفت تقنيات فنية

جديدة . وربما ذلك يفسر استيعاب الفن المكسيكى فى الدول الأخرى ، على العكس من الأعمال التصويرية التى كُلف بها الفنانين فى الأنظمة الشمولية .

وقد أثارت الجداريات جدلاً واسعاً لعدم إتباع مبدعيها أية سياسات تملّوها السلطات الرسمية ، بل شكلت جزءاً من الأصوات المتطاحنة التى اجتاحت المكسيك فى عهد ما بعد الثورة . لذا ، فتمثل الجداريات التشكل الاجتماعى فى المكسيك دون فرض أية رؤية خارجية ، والفن الجدارى لا يقوم بإنتاجه فرد ، بل هو عمل جماعى ، ينفذ على مراحل ، وتؤتى ثماره بمشاركة الجمهور منذ بدايته . فالجدارية عمل جماعى يقوم به عمال نجارة ، وعمال يشكّلون الجبس ، وعمال نظافة ، فهى موقع بناء لعمل تشييدى ، وليس مرسوم خاص لفنان مبدع ، ومن ثم ، تغدو الجدارية موقعاً يتم فيه حدث تاريخى على مشهد من الجمهور ، وبمشاركتهم فيه ، سواء بالعمل ، أو بمشاهدة مراحل تنفيذه ، مما يساعدهم على تبين الاختلاف ، ومن ثم إدراك إمكانات التغيير .

والجدارية ليست فى كل الأحوال عملاً مكلف به ، مثلما نتبين من جداريات خوسيه كليمنت أوروثكو Jose Clemente Orozco ، ( ١٨٨٣ - ١٩٥٧ ) ، ظل أوروثكو يحاجج ضد النزعات السلطوية فى الفن ، فى كتاباته ، ومن أهمها السيرة الذاتية *Autobiography* ( ١٩٥٤ ، ١٩٦٢ ) ، التى تتضمن أهم مقولاته فى الفن والحياة والحاضر . وفى السيرة الذاتية يحيل أوروثكو موقف الذات والتاريخ الجمعى إلى مرجعية محلية وعالمية . ينتمى أوروثكو إلى الطبقة العاملة وانشغل بتشكيل فن ينبع من التربة المكسيكية :

لدينا نحن أيضاً شخصية تضارع أية شخصية أخرى . تعلمنا ما يمكننا استيعابه من الأقدمين والأجانب ، وبوسعنا القيام بما يقومون به ، بل ربما ما هو أفضل ، لم نتحرك بوازع من الكبرياء ، بل دعمت الثقة إيماننا بقدراتنا ، وأرشدت حسننا بالذات ، وبالمستقبل ، ( ١٩٦٢ ، ٢٠ ) .

ويعتقد أوروثكو أن المصور الجدارى لديه موهبة نقدية ، يكتسبها أثناء التدريب فى المراحل الأولى ، تيسر له تبين المشاكل الطارئة لحظة وقوعها وكيفية التغلب عليها . ( ١٩٦٨ ، ٨٥ ) . والفن الطليعى فى المكسيك والهند ومصر اتجه إلى نقض المؤسسة الأكاديمية الغربية ، وحال دون ترسيخ الأساليب الغربية فى التصوير ، كما تخلص من الانحياز الغربى ضد الفن المحلى . وكان لتأسيس الفن المحلى فى المكسيك ، ما ينبئ

بانتهاء صيحة الفنان البوهيمي ، وبداية الفنان بوصفه رجل فعل ، عاملاً يعمل ثمان ساعات ، يرتدى « الأوفر أول » ويتسلق السقالات .

وقد اتفق الفنانون في المكسيك على التوقيع على بيان رسمي (١٩٢١) صاغه دافيد الفارو سيكيروس David Alfaro Siquieros (١٨٩٦ - ١٩٧٧٤) يهدف إلى إنتاج فن على أسس اشتراكية ، والهدف من ذلك كان القضاء على الذائقة البرجوازية المتنامية مع التحول إلى المجتمع الصناعي ، والتي شجعت التصوير الزيتي على القماش لإمكانية اقتنائه ، فوفقاً للبيان ، على الفن أن يكون صريحاً ، ومنتجاً من أجل الشعب ، وليس للمتعة . فالحس الجمالي ينبغي أن يولد الرغبة في المقاومة . ولكن نجبرنا أوروثكو في السيرة الذاتية بأن كل تلك المبادئ أحببت فيما بعد . فالتصوير الزيتي على قماش لم يتوقف لاستخدامه لأغراض شعبية ، كما ثبت أن توجيه الفن لتناول موضوعات بعينها لم يحقق الأثر المطلوب ، فالأعمال التي مثلت العمال الكادحين لم تستحسنها الطبقة العاملة ولم تقتنيها ، حيث تطلعت تلك الطبقة إلى التمتع بمشاهد أفضل من الحياة التي يعانون منها تكون أكثر بهجة . وللمفارقة ، أن الطبقة البرجوازية كانت على استعداد لاقتناء الفن الذي يمثل مشاق البروليتاريا ، والموجه ضد طبقتهم . إلى جانب ذلك ، كان على الفنانين معاودة اكتشاف مفهوم الجمال بوصفه مقاومة ، أو ينبغي إعادة تعريف الفن الثوري بما يتفق وما تكشفه الفنانين عن الخطاب الكامن في الفن ، مما يجعل من الصعب إعطائه تفسيراً أحادياً .

وللمفارقة ، فالفنانون المنتمون إلى طبقة البروليتاريا هم الذين تكشفوا الطبيعة الخطابية للفن في المجتمع منذ العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين . ويشير هذا إلى اختفاء التخوم الفاصلة بين الثنائيات . فيروى لنا أوروثكو : « في فورة الحماس للمصلحة الأهلية ، طابقنا بين الهندي والبروليتاريا ، دون الأخذ في الاعتبار أن بعض الهنود لا ينتمون إلى طبقة البروليتاريا ، وأفراد من الطبقة العاملة ليسوا من الهنود » . (١٩٦٢ ، ٩٤ - ٩٥) . يبرز لنا أوروثكو مساوئ التاريخ العنصري الذي يتخذ موقفاً انحيازياً إما للهنود أو للأسبان . فهو يعارض فكرة نقاء الأجناس ، أو الأصول ، وقد سبق في ذلك منظري ما بعد البنيوية :

تزايدت مختلف أجناس الأرض بالتمازج فيما بينها . إلى جانب ذلك ، يتضح لنا أن المستوطنين الأصليين عندهم لا ينتمون إلى سلالة عرقية

واحدة ، إذا ما حكمنا على ذلك من تنوع شكلهم ، وعاداتهم ، ولغاتهم ، ومستويات ثقافتهم . فالعداء بين البشر مهلك فكل جنس يفاخر بأضله بشدة . وحتى تتحقق الوحدة ، والسلام ، والتقدم ، ينبغي معاملة الهندي . بوصفه رجلاً يتساو وأى رجل آخر ، ( ١٩٦٢ ، ١٠٦ - ١٠٨ ) .

يصعب تعريف ماهية الفن الثورى : فهناك مجرد خط هلامى يفصل بين « الرفيع والسخيف » . ( ١٩٦٢ ، ٩٨ ) . كما يفجر ذلك إشكاليات أخرى : « هل يوسع الفنان فرض عمله على الجماعة . أم هل ستفرض الجماعة ذوقها على الفنان ؟ فينبغى التنبه إلى أن الجماعة تفضل السكر ، والعسل ، والحلوى ، الفن المريض بمرض السكرى » . ( ٩٩ ) . بالتالى تظهر إشكالية الفن الشعبى ووسائل تمييزه عن الثقافة الجماهيرية التى تم تسليعها ، يحمل كتاب السيرة الذاتية سمة خطابية ، حيث يواصل فيه أوروثكو تقييم الذات فى مقابل الثورة ، ويعيد اكتشاف الثورة عبر التغيير الذاتى ، مما يضيف أفقا جديدا للنشاط السياسى . ففى تمثيله المرئى والمنطوق - المكتوب يتجاوز ابتذال البلاغة المغالية فى الوطنية ، بالكشف عن أهمية إدراك الشقاق بين الفرد والجماعة ، فالوعى بذلك عامل يحفز على معاودة الاندماج . فعند أوروثكو يعد النص المرئى جزءا من نص الحياة ، ويصعب تصور أحدا منهم بمعزل عن الآخر .

وفى جولاته عبر نيويورك وأوروبا ما بعد الحرب ، يرجع أوروثكو لتحلل إمبراطوريات ما قبل الحرب إلى نفوق البرجوازية على مستوى الكون . ويلقى إنتاجه استجابة من الثوريين الهنود حيث رحبت به ساروجين نايدو Sarojini Naidu وهى من أتباع غاندى ، ومن المناضلين لاستقلال الهند ، وكذلك إيفا سيكليانتس Eva Sikeliantos ، شاعرة يونانية ثورية ، ملهمة الحركة القومية اليونانية . وعاونته السيدتان فى إقامة معارض فى العواصم الأوروبية . فالأعمال التمثيلية لأوروثكو بكافة أنواعها تحمل مضمونا نقضى لتعرضها للمشاكل الاجتماعية ، ولكنه يتناولها بمعالجة فنية بارعة ، لاقت نجاحا فى أوروبا على الرغم من نمو معارضة قوية للأفكار الاشتراكية ، التى تذهب بقدرة الفن على تغيير المجتمع . أما فى وطنه الأم ، فربما أثارت أعماله مواجهات مع الدوائر الاشتراكية ، حيث واجه المتلقى مرجعية تتناقض وما تشبعت به تلك الدوائر ، الذى يتعارض مع ما يوحى به إنتاج أوروثكو . أما بالنسبة لأوروثكو فيعد هذا التنافر جزءا من الجمالية التى يبتغيها ، ويتواجد فى معظم

أعماله التمثيلية المرئية ، خاصة الجداريات الأولى : ١٩١٥ - ١٩٢٠ ، التي تبرز بين المضحك والصرحى .

وجداريتى الوداع (١٩٢٤ - ٢٦ ، شكل ٥٧) ، والخندق (١٩٢٦ ، شكل ٥٨) تم تنفيذهما فى أسلوب صرعى ، واقعى ، يفتقد لروح الهزل الساخر ، ولكنهما تظلا ناقضتان لما هو سائد . وجدارية الوداع تتناول موقفًا تقليديًا وهو توديع الأهل قبل الرحيل إلى ساحة القتال ، وهو موضوع درامى ، لا يتمادى فيه أوروثكو إلى الحدود المبالغ فيها والمعتادة فى الفن السياسى . يستخدم أوروثكو أسلوبًا مغايرًا بنقضه للمعالجة الفنية المتكلفة ، لكى يبعث برؤية جديدة لدى المتلقى . فالوداع لا يصور كرب الفراق ، بل بديهية تكراره المتوقع . والتناسق المتمثل فى وضع الشخصوص توحى بهذا التكرار . ينحنى رجلان على سيدتان فى وضع جلوس ، وفى إثناء الانحناء ، يصوبا خنجرهما إلى أسفل فى موضع يلتقى بخط وهمى مع خط الخصر ليشكلا معًا مسطحًا ذى أربعة أضلاع متساوية غير قائمة الزوايا ، بينما تتواز أرجلهما الممتدة . وبينما تم وضع السيدتان على أرضية بنية اللون ، تعمل السماء الزرقاء فى الخلفية كأداة وصل تربط الرجلين . ويانحناء الرجل الذى يحتل اليسار لتقبيل يد المرأة الجالسة ينساب خط يربط السماء والأرض ، وترتكز عليه يد المرأة اليمنى . تتكرر الصلة بين الأرض والسماء فى التكوين الذى يشكله الرجل والمرأة الآخرين المتعاقبين . فالصلة بين السماء والأرض ، الابن والأم/الزوج والزوجة ، صلة طبيعية ، مثلما الوداع المتكرر للذهاب إلى ساحة القتال . وعلى المتلقى التسليم بحتمية الحدث وتجاوز فجعية الموقف ، فالجدارية بخروجها عن الأسلوب المتعارف عليه فى تصوير تلك المواقف ، تحرر المتلقى من توقعاته السابقة ، وتساعده على التغلب على استعداده للاستهلاك السلبى .

كما تتناول لوحة الخندق أيضًا مشهدًا ميلودراميًا تقليديًا ينبع من متاريس الحرب ، والتناول هنا أيضًا يتعد عن الروح المأساوية ، ويخلو من إراقة الدماء ، أو علامات العنف . وقد استشف بعض النقاد (Flogarit) علاقة تناص بين الخندق ومشهد صلب المسيح ، حيث يستلقى الشكل الأوسط إلى الوراء ، ممددًا ذراعه ، فاللوحة من المفروض أنها تكرم استشهاد القرويين فى المعركة . وتتجه الحركة من الخلف حيث موضع الجندى على اليسار ، إلى الشكل الأمامى الأوسط ، ومنه إلى الرجل الساجد ، وهى حركة توحى بسرديّة عن مقاومة الموت ، ومحاولة النهوض . (١٩٩٨ ، ٦٦) . ولكننى لا أرى أن الشكلين المستلقين على الأرض يوحيان بالموت ، فقد نتصورهما فى

حالة نهوض ، في محاولة لاستعادة العافية ، مثلما يبذل الرجل الساجد هذه المحاولة .  
فليس هناك أى اختلاف ملحوظ بين سكون الشكلىين المستلقىين والرجل الساجد .  
فالتحريف فى المنظور يجعلهم فى وضع غير محدد ، قد يوحى بالاستلقاء أو التدلى .  
فيتجلى فى الجدارية التضايف بين العمل الثورى - وما يتطلبه من عنف - ولحظة التسامى  
- الناجمة عن تأمل الفعل الثورى ، وهى فكرة مركبة تتجسد تشكيليًا فى اللوحة ، ذلك  
بتأطير العنف المتضمن فى الموقف الممثل فى حركة تشكيلية متجانسة ، تسمح للمتلقى  
بتجاوز المأسوية المعهودة فى مثل تلك المواقف ، والتعرف على إمكانات أخرى فى العمل  
الثورى .

فالثورة تتحقق نتيجة العمل ، والعمل ليس مجرد رد فعل عفوى ، بل هو حدث  
تتكشف خطاه تدريجيًا ، ولا يتحقق معناه سوى بمشاركة المتلقى . وفى إعادة تقييم  
العمل الثورى يعيد المتلقى تقييم فاعليته فى الكيان الثورى ، وليتحقق ذلك عليه أولاً  
بمراجعة ذاته لتفعيلها فى هذا الكيان الثورى . فالمشاركة فى توليد المعنى يدمج الذات  
الفاعلة فى مسئولية صنع الأمة . ومن ثم ينجح أوروثكو فى نقض الخطاب الاستهلاكى  
الشائع فى المشاهد التقليدية التى تمثل المارك ، والمنفذة بهدف التلقى السلبى لتدعيم  
الأحوال السائدة . وتتجاوز لوحة الخندق هذا التوجه الاستهلاكى بالابتعاد عن تصوير  
العنف ، أو الإشارة إلى معركة تاريخية بعينها . وتفادى التقيد بالوقائع يتيح الفرصة  
لتأمل المعركة بوصفها حدثًا ، وإعادة قراءتها عبر رؤية جديدة تتولد عن الحركة فى  
التشكيل وما يتكشف عنها ، ومن ثم إعادة تقييم مفهوم الثورة . ومشاركة المتلقى فى  
توليد المعنى يحبط مساعى السلطة المهيمنة فى المكسيك فى عصر ما بعد الثورة ، لقمع  
سبل مشاركة المواطنين . من هذا المنطلق ، تغدو الجدارية مؤيدة للثورة ومناهضة  
للانتكاسة التى أصابها فيما بعد ، والتى نتج عنها إقامة نظام شمولى مهيمن لا يختلف  
عن النظام السابق الذى عملت الثورة على إقالته . فبتجنب لوحة الخندق للمضمون  
السياسى صارت تشكل جزءًا من سياق أوسع للحراك الاجتماعى بوسعه توفير نتائج  
أكثر إيجابية .

وفى منتصف القرن العشرين انتشرت الثورات فى البلدان المستعمرة . حملت تلك  
الثورات وعودًا بالتححر الاجتماعى ، سرعان ما أخفقت فى تحقيقها . فقد احتاجت  
الحكومات الوطنية آنذاك إلى ترسيخ نظام مؤسسى مهيمن لضمان تحقيق مخططاتها  
القومية ، فأخضعت البرنامج الثورى إلى استراتيجية تعمل على تطبيع الأوضاع وتطويع

المواطنين لتقبلها دون جدال . ترتب على ذلك تخيب آمال الشعوب في الأهداف التي من أجلها قامت الثورة ، وخلق حالة من الفصام الاجتماعى ، حيث نشأ تناقضاً حاداً بين الأوضاع المادية للبلاد والتعريف الإيديولوجى للأمة . وفى عصر ما بعد الثورة ، كان الجو العام فى مصر مشبعاً بالقلق ، واحتد الصدام بين المثقفين ومراكز السلطة . فالإحباط الناتج عن إخفاق الثورة فى تحقيق وعودها أفضى إلى ازدياد الوعى بالمفارقة الكامنة فى السياسة التى يستند عليها الفكر القومى ، حيث يدعى المكاشفة وفضح فساد الأنظمة السابقة ، بينما يعمل على تعمية المواطنين على عصبية وانحيازه . تتجسد لنا المفارقة فى سياسة الإقناع بالتضليل ، أو المكاشفة بالتعمية فى الأعمال التمثيلية لعز الدين نجيب (مواليد ١٩٤٠) .

فالتمثيل المرئى والمكتوب لدى عز الدين نجيب يمثل التناقض الكامن فى نظام اجتماعى أصابه الفصام ، فيما يدعيه من أهداف تسعى للتوير ، بينما انحرف مساره ليغدو مضللاً ، يعوق الفرد عن بلوغ المقصد المزعوم . ولا تقتصر ما يقدمه عز الدين نجيب على الكشف ، بل يثير التساؤل حول ما يجرى فى صيغة فنية . والعناصر الممثلة فى لوحاته متعارف عليها ، فهى أطلال حصون قديمة ، مراكب ، صخور صلبة ، أو علامات أخرى تحمل دلالات ثقافية معتادة . وينفذ منظور اللوحة عبر تكوين دائرى أو خطوط قطرية متقطعة ، تتجنب الخطية ، (متماطة ، ١٩٩٤ ، زيت على قماش ، مجموعة خاصة ، شكل ٥٩) ، وتشكل عناصر اللوحة بخلط طبقات من اللون ، بينما تظل أمامية اللوحة مبهمة المعالم حيث تم تجريدها إلى أقصى الدرجات ، على غير ما هو معتاد . فكان العنصر يتضح بتفاصيله بالابتعاد عنه ، بينما يؤدى التشكيل التجريدى فى مقدمة اللوحة إلى خلق جو من الغموض يربك المشاهد ويجعله متحيراً إزاء العناصر المعهودة . (اللغة السرية ، ١٩٩٤ ، زيت على قماش ، ٩٠ X ١٠٠ سم . مقتنيات خاصة) . ومعالجة سطح اللوحة يضيف إلى ذلك العنصر التجريدى ، فهو يوحد بين العضوى واللا عضوى ، (حديث على الجبل ، ١٩٩٠ ، زيت على قماش ، ٨٠ X ١٠٠ ، متحف الفن الحديث بالقاهرة ، شكل ٦٠) ، وبين سطحى الأرض والمياه (القارب والكهف ، ١٩٩٢ ، زيت على قماش ، ٨٠ X ١٠٠ سم . مقتنيات خاصة) . حتى تتجلى لنا الأشياء واقعية ولا واقعية فى آن (بيوت من سيوة ، ١٩٩٩ ، زيت على قماش ، ٦٠ X ٨٠ سم ، مقتنيات خاصة) . إما تشكيل المنظور فهو يوحى

بمشاهد داخلية تقاوم أى اقتحام (بيت من الواحات ، ١٩٩٤ ، زيت على قماش ، ٨٠ X ١٠٠ سم . مقتنيات خاصة) .

وتتغير الموضوعات التى يمثلها عز الدين نجيب فى أعماله مع كل مرحلة فى مساره ، وتظل المفارقة بين الإفصاح والإخفاء ، والضياع والاهتداء تلازمه فى معظم تمثيله المرئى والمكتوب . ففى مجموعته القصصية أغنية الدمية (١٩٧٥ ، ١٩٨٦) عادة ما يصل الفاعل إلى مرماه ، ولكنه سرعان ما يكتشف أنه أخطأ المرام ، فبدلاً من الارتياح لدى الوصول ، يتأبه الارتباك . ففى قصة « قطار الشمال » ، يصل الفاعل إلى محطته المنتظرة ، وعند تحرك القطار مبتعداً عن الرصيف يكتشف خديعة صاحبه التى يتبعها ، ويهيم على نفسه فى هذه المدينة « الهلامية » لتقابل مواقف عسيرة تتسم عموماً بمحاولات للهروب من الملاحقة ، وفى قصة « التفاحة والسكين » ، يتأب الفاعل ذعراً دائماً ناشئاً عن الشعور بالفقدان ، إما ضياع فرصة السفر إلى الخارج ، أو فقدان حبيبته ، أو ضياع مكانه ، ويتكشف القارئ أن مخاوف الفاعل فى القصة ليست مستقبلية ، أى متوقعة ، بل استعادية ، تمت أحداثها فى الماضى ويعايشها الآن ، مما يكتف مفعولها . أما قصة « مملوك » ، فهى تجسد الخوف من التدخل فى الخصوصية الشخصية فى موقف يرفض فيه الفاعل تسليم حقيقته إلى هيئة قضائية شكلتها لجنة غير مجهولة الهوية . والحقيقة لا تحتوى سوى على خطابات حب من حبيبة غائبة ، وغياب الحبيبة يؤكد حضورها ، بل يتأكد الحضور عبر خطاباتها ، والفاعل يتمسك بالحقيقة غير آها بملاحقة الجميع له . أما قصة « أغنية الدمية » فهى تجسد بحث أم عن ولدها المفقود ، ويدفعها بأسها عن العثور عليه إلى التشبث بدمية ، تعوضها عنه برهة ، ولكنها تتعرض للضياع أيضاً فى النهاية .

فالنهج السردى يتماثل والمنظور المرئى فى لوحاته . فالبداية فى كليهما يغلفها جواً من الغموض . والغموض فى التمثيل المرئى ينشأ عن تجريد العناصر فى أمامية اللوحة ، أما فى التمثيل المكتوب فالنهج السردى يبدأ بتقديم الفاعل إما فى غفوة أو نصف مستيقظ . يفضى ذلك إلى تشويش رؤية المتلقى وتغريب العناصر الممثلة المتعارف عليها ، والأعمال السردية فى مجملها تجسد الفاعل فى سعيه للبحث عن أو الهروب من : صديق أو حبيب ، علاقة أو مؤسسة ، مكان آمن أو غير آمن ، ويتم ذلك عبر عوائق عليه اجتيازها . وإن كانت لوحاته غالباً ما تمثل أماكن مغلقة أو تكتنفها العتمة ، فالفضاء الداخلى المعتم يستبدل بالمحتوى المبهم فى الأعمال السردية . فهناك

العلب المغلقة في « أغنية الدمية » ، والرسائل التي لا تصل في « الزوايا » ، والحقيبة التي يتحفظ عليها الفاعل في « مملوك » ، أو الرسائل الصوتية التي لا يتم التعرف عليها في « التفاحة والسكين » . فالغموض في اللوحات توازيه التجربة ذات الطابع الحالم أو الكابوسي ، والحالة التي تقع ما بين الحلم والواقع تجسد الفجوات الكامنة في المواقف الحياتية ، فهي تمثل التناقض بين التطلعات وكيفية تحقيقها ، وبين الذاتية والجمعية ، والثورة ، والثورة المضادة . ويشير الكاتب - الفنان تلك التساؤلات للبحث عن كيفية تجاوز المتناقضات والفجوات ، ومنها إلى تجاوز الشقاق القائم بين الخاص والعام ، لكي يتحدد مفهوم المشاركة ، فلا تكون سلبية تقتصر على قبول ما يقدمه النظام ، بل مشاركة فعالة تبيح تدخل الفرد في تسيير شؤون الوطن .

فالتمثيل المرئي والمكتوب لدى نجيب يبرز انشطار الفرد نتيجة للمزاعم القومية التي تبطن غير ما تعلن . فالخطاب القومي يتأرجح بين مواقع ملتبسة تعمل على إنماء الشعور بالغيرية الثقافية بين أفراد الوطن الواحد . والغيرية الثقافية تكشف عن انفصال بين الذات والسلطة ، الذكر والأنثى ، الماضي والحاضر . ترتب على ذلك تشكيل مراكز قوى أنتجت مجتمعاً استهلاكياً ، وترسيخ ثقافة محافظة تزعم الاصطفاء ، وقد أفضى ذلك بدوره إلى تشريع خطاب يستند على تراث تم صياغته لتعزيز الجمود الاجتماعي في الحاضر . وبتقديم قراءة بديلة للتاريخ قد يزول اللبس الناجم عن سوء قراءة « التراث » ، كما تقدم خطاباً بديلاً عن الخطاب التعسفي السائد ، قادراً على إعادة تشكيل المفاهيم المتكلسة . وفي معارضه الأخيرة أهتم نجيب بهذه الإشكالية واستخدم الشجرة كوسيط لتحقيق التوازن بين الماضي والحاضر ، على حد قوله ، ( ١٩٩٨ ، ٦٥ ) .

ولوحات نجيب المنفذة في التسعينيات تسعى للموائمة بين الماضي والحاضر باستخدام موتيفات من مصادر شعبية وقديمة ، ذلك في محاولة للتغلب على الاغتراب الثقافي . وهو في لوحة الشجرة ( ١٩٩٧ ) ، زيت على قماش ، ٩٠ X ٧٠ سم . متحف الفن الحديث ، القاهرة ، شكل ( ٦١ ) يعيد صياغة وحدة زخرفية تقليدية في تكوين شبه تجريدي . وفي مزاجية الأساليب الفنية الشرقية والغربية أثناء معالجة التكوين ما يدل على القدرة على الانخراط في عالم تتعارض فيه التقنيات الفنية ، دون التضحية بالخصوصية الثقافية . يتطلب ذلك تجاوز قيود الجماليات التي تمايز بين التقنيات الفنية

لتقييم طبقات بينها ، وفي مواجهة ذلك الجمع بين الصيغ الفنية المستمدة من مصادر شتى . فالحركات الطليعية في دول الهامش تفتح مجالاً للمساءلة التاريخية فيما يخص القيم الفنية ، وهو مجالاً كان قد أوصد بفعل تغلغل قيم الحداثة الغربية والانقياد وراء مزاعم التوصل إلى جمالية عالمية . فأحياء الماضي ، في هذه الحالة ، لا ينطوى على تشبث بالماضي بل سعى للتفرد بالتأكيد على الخصوصية الثقافية ، والتي تتألف من إنتاج المبدعين التابعين للاتجاه السائد ، وغيرهم ممن يتمتعون للفن الشعبي ، والفنون الحرفية التقليدية .

فقد صار من المعروف أن أكثر المبدعين خصوصية يبدعون على هامش الحياة الاجتماعية . حان الوقت للتسليم بأن هوية الأمة لا تتحدد بالمرجعية التاريخية التي تفرضها الدولة . فلا يتحدد الإرث الثقافي بحقبة تاريخية بعينها ، فغالباً ما تتزامن الحقب في حاضر الشعوب . فالوعى بالتاريخ القومى تستدعى الوعى بالاختلاف لاكتشاف التعددية الثقافية ، مع الحرص على ألا يفضى ذلك إلى التعددية المطلقة ، فالوعى يعمل على تفصيل الجوانب المتعددة للاختلاف في التمثيل الثقافى ، دون إغفال المعانى التى يصعب المواءمة بينها ، والتي تتولد عن عملية التداول الثقافى .

في الستينيات من القرن العشرين طرحت قضايا الهوية والاختلاف على الساحة الثقافية الأمريكية أيضاً . فالحركات الفكرية السائدة نزعته إلى تجاوز الجمالية التقليدية لتقدم أطراً مرجعية جديدة للتمثيل المرئى والمكتوب . وكان لتدخل السياق الثقافى في النظريات الجمالية المستحدثة ما يشكل تحدياً للنموذج الذى حددته الذائقة الأوروبية ، ظهرت الحاجة إلى حوار قومى يعارض العرقية الأوروبية في التنظير والممارسة ، حتى يسمع صوت المهمشين على أساس اختلاف الجنس ، أو العرق ، أو النوع . وكان في تقبل فكرة التواريخ المتعددة للمجتمع الواحد ما حفز الكثيرون على إعادة قراءة التاريخ لتوليد صياغات جديدة تتمتع بالخصوصية . كما سعى المبدعون من الجماعات المهملة إلى التنقيب في ماضيهم والتعرف على التوجهات السياسية التى عملت على اختزال هويتهم ، كما يتضح من أسلوب عرض المنتجات ذات الخصوصية العرقية بين مقتنيات المتاحف .

والمبدعة الأفرو - أمريكية فيث رينجولد Faith Ringgold (مواليد ١٩٣٠) من بين من ساهموا في إعادة قراءة التاريخ الخاص بجماعتها ذات الأصول الأفريقية . وقد

شكل أسلافها من المبدعين مصدر إلهام لها ، وعلى الرغم من أنها عاصرت الفنان التعبيرى الأمريكى آندى وارهول Andy Warhol لم تتبع موجات الحداثة فى الفن ، بل حرصت على تحويل تجربتها التاريخية الشخصية إلى أسطورة شعبية . كما نجحت فى كتاباتها للأطفال فى تصوير التجربة السردية حتى يراها القارئ بعيون الراوى . وتستند صياغاتها الإبداعية سواء فى الوسيط المرئى أو المكتوب على رؤيتها التاريخية ، فهى ترى أن التاريخ يمكن تكييف قراءته بوصفه سردية قد تفيد المستقبل ، أو يمكن تقبله كواقع مقدر ، فهناك خطورة فى أن تؤدي إساءة قراءة التاريخ إلى تكرار أزماته .

وشاركت رينجولد فى النشاط المعارض للسياسات الأمريكية فى الداخل والخارج الذى اجتاحت الولايات المتحدة فى الستينيات . وقدمت لوحات للعلم الأمريكى تمثل ازدواجيته فيما يخص المسألة القومية . فلوحة العلم ينزف (١٩٦٧ ، زيت على قماش ، ٧٢ X ٩٦ سم . جاليرى ACA نيويورك ، شكل ٦٢) ، نفذتها مستخدمة أسلوب الواقعية الاشتراكية ، وهى تمثل شكلان أبيضان وشكل أسود من منظور أمامى وهم يتماسكون الأيدي ، دلالة على الوحدة الأمريكية . ويحتل الجنس الأبيض فى التكوين مكانة متسيدة ، فالشكل الذكورى يمثل السلطة بينما يمثل الشكل الأنثوى النزعة السلمية ، بينما يمثل الشكل الأسود الثوريين القوميين . تتساقط من التقليم العرضى فى العلم قطرات من اللون الأحمر تنتقد العلاقات الاجتماعية الأمريكية ، التى تعتمد على سياسة عنصرية فى الأساس ، يعمل الساسة على تهدئتها من حين إلى آخر بتشابك الأيدي ، وهى تختار مجموعة لونية ذات درجات داكنة لضبط اللون والإضاءة بما يتناسب وملمس البشرة السوداء والشعر الداكن . وإن كانت سلسلة اللوحات التى تمثل العلم الأمريكى تنتمى للنشاط السياسى الأفرو - أمريكى آنذاك ، فهى تمثل تجربة الأمريكيين من أصول أفريقية فى سياق ثقافى يعترض على الحداثة فى أوجها ، لإسكاتها صوت الثقافة الأمريكية السوداء . ففى أعمال رينجولد تحول العلم الأمريكى إلى تمثيل مرئى للثغرات الكامنة فى الدولة القومية ، حتى يغدو الرمز القومى دلالة على العنصرية المتخفية وراء اثنتين وخمسين نجمة تزعم الامتثال ببرنامج ديموقراطى .

وفى الثمانينيات تحول رينجولد نضالها ضد المبانى الذكورية فى الفضاء الأسرى . فلكى تتمكن المرأة من تدعيم مكانتها فى المجال العام ، فعليها أن تبدأ بتوطيد مكانتها فى العالم الأسرى . وإن ظلت رينجولد فى الحقبة السالفة نسائية النزعة فى اللاوعى ، فقد انخرطت فى النشاط النسائى فى الثمانينيات - عن وعى - وقامت بعدة تجارب فى

تشكيل تكوينات سردية مرئية ومكتوبة على غرار التكوينات التي كانت تمارسها الجذات عند حياكة اللحاف . واستخدمت رينجولد « سردية اللحاف » لتفصح عن وعى نسائي نقدي وإبداعي . وهي تستوحى السردية من تجاربها الشخصية ، وتصيغها في شكل أمثلة تعارض السرد المعتاد في الثقافة السائدة .

وفي سلسلة اللوحات التي تطلق عليها المجموعة الفرنسية *The French Collection* (١٩٩٠) وتتكون من اثنتي عشرة « سردية لحاف » تعمل رينجولد على الجمع بين التخيل والسرد التاريخي . والمجموعة تقدمها رينجولد تقديرًا لوالدتها ويلي بوزي Willi Posey التي زارت أوروبا في أعوامها الأخيرة . وفي « سردية اللحاف » تقوم ويليا ماري سيمون Willia Marie Simone بدور ويلي بوزي ، فتغدو بديلاً عنها . كانت ويليا ماريا سافرت إلى باريس في بدايات القرن العشرين ، وعمرها ستة عشرة عامًا ، وجالست المشاهير ، وشاركت في الحركة الطليعية . ويمكن تجميع سلسلة اللوحات على غرار حياكة أجزاء اللحاف وهي بذلك تعيد توظيف تراث الأسلاف ، تدعمه ، وتدعم به ، لتلتحم به ، كما أنها تكشف بذلك عن أهمية تراث « اللحاف » في نمو الذائقة الأمريكية في القرن العشرين .

فالمجموعة الفرنسية تحتفي بالتراث الأفريقي الأمريكي ، وتنقض الثقافة الطليعية الأوروبية التي حصرت جسد المرأة الأفريقية في ما يراه الفنان الأوروبي الذكوري ، كانت ويليا ماريا قد عملت كجليسة أمام بيكاسو حينما رسم لوحته فتيات أفينيون *Les Demoiselles d'Avignon* . ولكنها تتحول في سردية رينجولد من الدور السلبي كموضع جمال ، لتقوم بدور وظيفي يمتلك رؤيته الخاصة للسرد كما تبينها سلسلة الرسوم في « سردية اللحاف » . وتغدو ويليا مالكة لذاتها في لوحة قهوة الفنانين *Le Caf des artistes* . (شكل ٦٣) حينما تفتح قهوة يؤم إليها الفنانين المهاجرين من العالم الموحش .

وقصة صباح الخير يا لوني *Bonjour Lonnie* (١٩٩٦) من قصص الأطفال الموجهة لخيال النشء ليتأقلموا مع فكرة إيواء المشردين ولإيجاد روابط باللغة والثقافة الفرنسية . والقصة عن لوني اليتيم الذي يستجيب إلى أنشودة الطائر السحري ، ويذهب معه إلى باريس في عام ١٩٠٠ . ويقوم بسلسلة من المغامرات مع الطائر ، تعد بمثابة لعبة الفقد والعثور ، حتى يتمكن في النهاية من التوصل إلى أجداده . ويقص عليه أجداده تاريخ

العائلة ، وهى تلخيصًا لتاريخ القرن العشرين ، وكيفية تداخل الثقافات . وفى تقديمها للكتاب تقول رينجولد :

أردت تعزيد الأطفال من ذوى الثقافات المختلطة والأيتام . كما استشارتني تجربة الأفارقة الأمريكيين النازحين إلى باريس للحصول على الحرية الثقافية ، فرأيت أنه من المستحب أن تكون للونى جذورًا فرنسية . ( ١٩٩٦ ، ١ ) .

وبدلاً من استخدام السياق الكرونولوجى الذى يتتبع مسار أحد الشخصيات ، يقوم السرد على حكاوى متوازية ومتزامنة تخص عدة شخصيات فى آن . وتروى معظم قصص الأطفال لرينجولد حكايات مخيفة عن العبودية ، بينما تحتفى بالحرية . فهى روايات سحرية تخلق فيها الشخصيات فوق السحب ، وتجتاز الجبال ، معبرة عن أمل فى تحقيق إرادة جمعية فعالة .

وربما تعبر كتب الأطفال التى ألفتها رينجولد عن حنين الكبار للتواصل مع الطفل المفقود الكامن بهم . فهى حكايات الجن التى تسردها يسترجع الراوى عالم ما قبل الصناعة حيث كان العمل مقصوراً على الزراعة أو الحرف ، ويقوم بمزاولتها الأطفال والبالغين على حد سواء . تلك الأخلاقيات القائمة على المشاركة تقوض المفاهيم الخاصة بالطفولة التى ظهرت مع نمو المجتمع الصناعى ، وظهور الطبقات ذوى الامتيازات . فقصر رينجولد تفتح آفاقاً جديدة تتيح للأطفال المشاركة فى عالم الكبار عبر الخيال المبدع .

يغدو مفهوم الطليعة فى أعمال رينجولد أكثر رحابة لانتقادها الرؤى التقليدية والحديثة فى آن . فهى تعيد توجيه الأطفال والبالغين فى الحياة ، ذلك بشحن الخيال بما يتيح لهم تبادل الأدوار ، واللغات ، ووسائط التعبير . فأعمالها تمثل لحظة تحول نحو ثقافة الصورة فى الفن الأمريكى . وقد أثارت أعمالها التمثيلية المرئية والكلامية الجدل بين النقاد ، إثر إدراجها ضمن موجة ما بعد الحداثة . وقد شاع مصطلح « ما بعد الحداثة » بعد السبعينيات من القرن العشرين ليأخذ الصدارة بدلاً من مصطلح « الطليعة » ، ولكن لا يزال المصطلحان يتداخلان ، فلا ينفرد أحدهما بخاصية دون الأخرى . ومن هذا المنطلق قد تندرج رينجولد تحت إحدى التصنيفات أو لا تندرج ، هذا فى حالة قصر مصطلح الطليعى على العمل التمثيلى الذى يقدم رؤية جديدة ، وقصر

مصطلح ما بعد الحداثة على العمل التمثيلي الذي يستعيد الماضي لمراجعة تجربته في الحاضر . ولكن أرى صعوبة الفصل بين المصطلحين لاجتماع مفاهيمهما في وسائط بديلة أصابها الإهمال فيما قبل مثل الفنون المهمشة والحرف ، وهى تحمل لغة استعادتها رينجولد في أعمالها التمثيلية المرئية والمكتوبة .

في أوائل القرن العشرين ، ادعت حركة الحداثة الصاعدة آنذاك العالمية ، بينما كانت تعاملاتها مع الثقافات غير الأوروبية قائمة على الاستغلال لا المشاركة ، فقد ترجم جوجان رحلته إلى تاهيتى ما وجده ملاذًا له من ثقافته الأوروبية المتعنتة ، بينما كانت مقاربة بيكاسو للفن الزنجى عبر تقنيات تكعيبية غربية ، واستملك هنرى مور الفن الفرعوني من بين الفنون القديمة لتهيئته بما يتفق وتكويناته . وفى مجال التمثيل المكتوب انتزع الشاعر إليوت أبياتًا من طاغور ليضيفها إلى سياق قصيدته أرض الخراب *The Wasteland* بينما أعاد إزرا باوند صياغة القصيدة الصينية بما يفيد أغراضه ، أما ترجمة رباعيات الخيام فقد أحييت الرؤية الرومانسية للشرق مما ساهم في تأكيد غيخته ، فجماليات حركة الحداثة ظلت أوروبية التوجه ، واقتصر اعترافها بحداثة العمل على الأعمال الفنية المشكلة وفقًا للتقنية الغربية .

وتغير الحال في السبعينيات حيث نشأت فنون جديدة من الهوامش ، كما تغير توجه النقد في المراكز الفنية بالعواصم ، حيث ازداد اهتمامهم بالسياق الثقافى للعمل ، مما أفضى إلى اهتمام بفنون الجماعات المحرومة من حقوقها المدنية . وكان للجماعات الأفريقية الأمريكية دورًا كبيرًا في تعزيز فنون الأقليات المقموعة ، وتعد رينجولد خير مثالاً على ذلك ، فهى تمثل صوتين للمقاومة : صوت الأفريقى الأمريكى ، والصوت النسائى . كما أن هناك مواقف راديكالية بديلة لفئات مهمشة أخرى وجدت نفسها ممثلة فى الفن الشعبى (pop art) الذى انتشر فى الخمسينيات ، وعمل التوسع الإعلامى على ذبوعه .

صعد الفن الشعبى فى خمسينيات القرن العشرين مثيرًا استجابات مختلطة تجاهه لطبيعته المتناقضة . وفى مقالته « الفن ذلك الشئ المعهود » ، يحاجج رولان بارت بان الفن الشعبى يراجع القيم ، ويستطرد قائلاً :

من جهة ، تتواجد الثقافة الجماهيرية للعصر فى (الفن الشعبى) بوصفها

قوى ثورية تتحدى الفن (الكلاسيكى) ، ومن جهة أخرى يتواجد الفن (الكلاسيكى) فى (الفن الشعبى) بوصفه قوى راسخة يصعب مقاومتها ، مستعادة من النظم الاجتماعية ، (١٩٨٥ ، ١٩٨) .

يغدو الفن الشعبى هجاءاً على التكنولوجيا مستخدماً التكنولوجيا ، ويعد كل من كرت فونجيت Kurt Vonnegut (مواليد ١٩٢٠) ووليام باروز William Burroughs (١٩١٤ - ١٩٩٧) من أشهر المبدعين المستخدمين للفن الشعبى ، فقد بدءا مسارهما الفنى فى الخمسينات حينما سيطرت السبرنطيقا cybernetics على المشهد الثقافى الأمريكى . فالفرع من سيطرة التكنولوجيا ولد لديهم عوالم تخيلية أسطورية ، تنتقد الوضع التكنولوجى . كما ارتبط كل منهما بجيل « البيت » Beat generation الذى مثل الشباب الغاضب على المجتمع ومؤسسته .

ويستخدم فونجيت فى أعماله التمثيلية المرئية والكلامية الخيال العلمى إضافة إلى الفن الشعبى . وبينما يصر على فصل الوسائط التمثيلية التى يستخدمها ، فمع ذلك هناك هم واحد يراوده فى كافة استخداماته . فهو يشكل السياق السردى أو تقنية الحفر فى صيغة متغايرة الخواص ، تتداخل بها الثنائيات المتضادة ، فتتلاشى الفواصل بين الواقعية والتجريد ، الدنيوى والخيالى ، الفكاهى والجاد ، الهجائى والنبوى .

وقد احتشدت هوامش كتاباته السردية الأولى بتصميمات متناثرة منفذة بأقلام اللباد ، وبعضها يشير إلى التفاوت بين الكلمة ومدلولها ، بينما يوظف البعض الآخر كمزحة حاذقة . ويتألف الطابع البسيط فى تنفيذ التصميمات والخلفية السردية التى تتخفى فى لغة منظوقة - مكتوبة غير متكلفة . ولم يتخذ فونجيت مساره الفنى بجدية سوى عندما دعى للاشتراك فى معرض مشترك يتضمن نورمان مايلر وتينيسى ويليامز ، وتضمن أول معرض خاص له (١٩٨٣) صور شخصية ولوحات متكررة فى ألوان متنوعة . واستخدمت إحدى هذه الصور الشخصية فيما بعد للدعاية عن إحدى عروضه الحية (شكل ٦٤) . ثم تطورت الصورة الشخصية فيما بعد لتغدو يعقوب الأعور One - Eyed Jacob والتى نفذها أيضاً فى تكوينات لونية متنوعة . ويعبر فونجيت عن الحاجة لتجريد الوجوه الإنسانية لتيسير قراءتها على نحو سليم . ويمزج أسلوبه بين التجريد الهندسى الرصين بالتقنيات المستخدمة فى الثقافة الجماهيرية وفى تصميم الإعلانات . فهو يستمد الكثير من الفن الشعبى ، ولكنه لا ينتسب إليه فى مجمله .

أما في كتاباته السردية ، فهو يؤلف بين الثنائيات لي طرح تساؤلات عسيرة على المشهد الثقافي . فهو يسائل المؤسسات التي باعت التكنولوجيا إلى المجتمعات بإغرائها بمزيد من الحرية ، بينما في واقع الأمر تتهدد البشر مخاوف البطالة من جراء التطور التكنولوجي ، فإخضاع الأفراد للآلة يهدد حريتهم . ويتناول فونجت هذه الإشكالية في اعزف بيانو *Play Piano* (١٩٥٢) وهي رواية تبرز اهتمامه بالأثر الاجتماعي للميكنة ، واستبدال الآلة بالإنسان ، وفي أحد تصريحاته يشير فونجت إلى العلاقة الوثيقة بين نمو علوم الاتصال وتفاقم مؤسسة الرقابة في المجتمع :

تقدمت السوبرنطيقا في أثناء محاولة تسخير التخابر اللاسلكي والموجات الالكترو - مغنطيسية خلال الحرب العالمية الثانية ، حينما استبدت بالحلفاء فكرة تطوير الرادار ، (Porush ، ١٩٨٥ ، ٨٨) .

كما يلمح فونجت إلى نهاية الحرب العالمية الأولى في ١١ نوفمبر ١٩١٨ (شكل ٦٥) وهو عمل من الحفر ، يمثل الكرة الأرضية محاطة بيد ضخمة ، تهددها أظافرها الدموية الحمراء بالفناء . والجزء المظلل على الكرة الأرضية يشير إلى الدمار الذي لحق أوروبا . وإن كان في الأظافر الدموية ما يخيف ، ففي احتواء الكرة الأرضية بين الكفين ما يريح . ويبعث الأمل في الاستقرار .

وتتكرر هذه الرؤيا النبوية المتطلعة إلى كوكب سلمى في رواية : حوريات تايان *The Sirens of Titan* (١٩٥٩) وهي تدور في كوكب وهمي يسميه ترالفامادور ، بوسع قاطنيه التبصر عبر منظور رباعي الأبعاد ، يتضمن الماضي والمستقبل والحاضر معاً ، والرؤية التي تلمح إليها الرواية تتكرر في عمليتين من الحفر وهما : ترالفامادور # ١ وترالفامادور # ٢ *Tralfamadore* # ١ *Tralfamadore* # ٢ حيث يتراءى للمشاهد كائنات من سلالة مغايرة ، والعمالان يمزجان بين التصميم الهندسي والتشكيل العضوي ، مما يعوق عملية تفسيرهما ، فالتعبير المرتسم على الوجوه قد يبدو متفحصاً ، أو مشدوهاً ، أو خاضعاً .

ولا يشعر فونجت بالحرج لاستلهامه حلولاً من بول كلي *Paul Klee* و *Miro* في رسمه ، ويعلن في هذا الصدد : « في الاعتقاد بأن أحداً بوسعه إنجاز اكتشافاً عظيماً ، ولا ينبغي لأحد استخدامه ما ينطوي على نظرية علمية ضعيفة للغاية » . (Reed, 1999) . فقد استوحى فونجت عن كلي وميرو بساطة الأسلوب ، لأن ذلك يتفق مع

كتاباته السردية . ففي التمثيل المرئي والكلامى يمزج فونجت الغرائبى والدينوى ، حتى فى صياغة الوجوه المعروفة ، والأغراض المألوفة ، لتغييره النسب المعهودة . فوفقاً لمفاهيم ما بعد الحداثة الشائعة الآن ، تفتقد أصول الموجودات ، فمن الأجدى إعادة صياغتها بدلاً من « متحفتها » - أى محاولة رسمها بالصبغة المتحفية . فإعادة الصياغة تعد تحدياً لما أطلق عليه لكان Lacan التحديق الثابت ، gaze ويقصد به النظرة الذكورية الأحادية ، بما لديها من توقعات مسبقة لما تبصره .

كما يستخدم ويليام بوبوز الغرائبى أيضاً كموقع للمقاومة . ويختلف عالمه عن عالم فونجت الخيالى ذو الطابع الهيولى ، المسير عشوائياً ، فعالم بوروز تهيمن عليه الآلات التى تضخمت وظائفها . فهى تقوم بتشفير اللغات كافة لتغدو الحياة نظام مشفر يُتلقى كبنية تستفز خصومة الأفراد دائماً . ويرى بوروز أن تلك البنية هى أحد مظاهر الضبط السبرنطيقى المنعكس فى اللغة ، وهى شديدة الخصوصية لدى الإنسان . وللمفارقة ، ينبغى اللجوء إلى اللغة لمقاومة هذا النسق الضابط ، فالمعركة تتم فى اللغة وباللغة . لذلك ينحو بوروز فى رواياته إلى التجريب فى اللغة ليصل إلى كيفية التغلب على اللغة ، مما يفضى إلى إرباك القارئ فى معظم الأحيان .

فى روايته الآلة الرخوة *The Soft Machine* (١٩٦١) ، يرمج بيل لى ماكينة ضبط لتدمر ذاتها عبر تغذية استرجاعية مؤكدة . ويجادل بوروز فى ذلك قائلاً : « غدت الكلمة بمثابة حمى ، حيث ينقص الإنسان المعاصر اختيار الصمت » ، (Porush, 1985, 103) ، فينبغى التلقيح ضد هذه الحمى . ويتسنى ذلك عبر نوع من أنواع الصمت ، ففي روايته التذكرة التى تفجرت *The Ticket that Exploded* (1962) يحاول القيام بعملية تعيد فاعلية الكتابة بالتوصل إلى كتابة الصمت ، وهى وسيلة لمقاومة النظم الشمولية عبر العشوائية المتعمدة . وهو يطلق عليها « لغة الصمت » . وهى تسعى إلى إبطال الشفرة بإلغاء الرسالة . فانهيار اللغة يعنى انهيار الزمان والمكان . فالرسالة والرمز يتم سحنهما ليصيرا « غبار الكلمة والصورة » . (١٠٣) .

ويقتررب بوروز من التمثيل المرئى متسلحاً بتقنية التطعيم الآلى التى استخدمها فى الكتابة . وربما واجهته بعض الصعوبة فى الكتابة ترجع إلى الطبيعة الخطية للقراءة . أما التصوير فبوسعه التحرر من أى نسق لغوى لإمكانية قراءته من عدة مناظير . كما تعمل

لمسة الفرشاة العشوائية على تقديم مجالات جديدة للرؤيا ، ويقول بوروز في هذا الصدد :

أود للوحتى الخروج بالفعل من القماش الملعون للتحويل إلى كائن خطير . أعتبر التصوير سحر ، نوع من السحر الذى ينفخ الروح في الوجود . وينبغي أن يكون هناك دائماً عامل عشوائى في السحر ، عامل دائم التغيير والتجدد . (١٩٩١) .

يستخدم فونجت الخطية لكسر واقعية العضوى ، ويصمم تشكيلات عضوية لتطويع صرامة الخطية . أما بوروز فينهال علينا بأشباح تطفو من طبقات متراكمة من ألوان الزيت ، متهاكاً أى محاولة لتكوين منظور ثابت ، ومستخدماً اللون لا لإخفاء السطح ، بل بمعالجته كغلاف رقيق نرى من خلاله عملية المزج (شكل ٦٦) ، وللمفارقة ، فعلى الرغم من كل هذه المحاولات للابتعاد عن التجسيد ، توحى لوحاته بصور خائلية . فتبزغ أشكالاً غير محددة لتحجب مرة أخرى ، مستحوذة على رؤية المشاهد دون تحويلها إلى تحديق أحادى ثابت . وبهذا ، يقدم بوروز ردّاً مضاداً للتكنولوجيا بالاستغناء عن المحاكاة الرقمية . فهو يشيد عوالم دون الاستعانة بتقنية التكنولوجيا الذهنية ، معتمداً على التخيل اللاعقلانى في تكويناته ، وهى عملية بدنية ملهمة من نفحة سحرية . نجحت التكنولوجيا في تفتيت الواقع بتحليله في وحدات شديدة الصغر ، لتعيد ترتيبها على أساس عقلانى مغرق في التجريد . فالتكنولوجيا العلمية تفتت المدركات الطبيعية والثقافية ثم تعيد تكوينها مثلما يتم في التمثيل العلمى ، أما بوروز فيقوم بفعل مناهض لذلك ، فهو يوظف آليات التفتيت المستخدمة في التمثيل العلمى بأسلوب عشوائى ، ينفحه سحر الخيال ، ليبرهن على قدرة الخيال على منافسة العقل . ومن ثم ، فتقنياته المستخدمة تحول السرد والتصوير إلى تقاليد مضادة لكسر صرامة الواقع بنسقه المنظم .

تتميز الرواية الأمريكية بتحاشيها الوقوع في المسار الخطى للتاريخ ، أو التمسك بالتراث كخلفية أساسية للانطلاق . والحراك الاجتماعى الذى تتميز به الحياة الأمريكية أمد الخيال الأمريكى بتطلعات مستقبلية ، فقلما نظر المبدع إلى الخلف . فقد لازمت التاريخ الثقافى الأمريكى أسطورة التوسع عبر الحدود لاكتشاف مستوطنات جديدة ، أسطورة تقلل من قيمة الماضى بوصفه نقطة ارتكاز أو مرفأ للبدء . ومع ذلك ، ما ظل

بأقيا عبر التاريخ الثقافى الأمريكى هو الفصل بين الثقافة الرفيعة المدعومة من قبل المجتمع الطبقي ، الذى ينحو إلى تهميش الثقافة الدنيا على أسس عرقية ، أو عنصرية ، أو اجتماعية . أما فى الستينات فتتميز الحياة الثقافية بسقوط الفاصل بين الثقافة الرفيعة والدنيا . جاء ذلك نتيجة ظهور جيل البيت Beat ، وما قدمه من ثقافة شبابية ، وإدماج الفن الشعبى والخيال العلمى فى المؤسسات الثقافية التى اقتصرت فيما قبل على الثقافة الرفيعة ، مما أندر بدوره عن قطيعة فى الصلة المتلاحقة بين الأجيال الذى ساد طويلاً فى المجتمع الأمريكى .

وتختلف تجربة الكاتب - الفنان المصرى عن التجربة الأمريكية ، لوقوع المصرى فى مأزق مزدوج : فهو يعانى من قلق مجتمعات ما بعد الصناعة حيث داهمته الحداثة قبل استيعابها فكرياً ، من ناحية ، وعليه التعامل مع ماض متعدد الطبقات ، يشهد عليه التراث الثقافى المراثى . لذا فالكاتب - الفنان يواجه مسئولية مزدوجة ، يملئها التناقض القائم بين الثقافة المراثية بتعدديتها والثقافة المنطوقة - المكتوبة التى تمثل واجهة ثقافية أحادية . فاللغة المراثية مركبة ، يدخل فى تكوينها الفرعونية والقبطية والهلينية والإسلامية ، بينما الثقافة المنطوقة - المكتوبة تستخدم اللغة العربية . فهناك حاجة ماسة إلى الجمع بين اللغة المراثية والمنطوقة - المكتوبة عند مراجعة كيفية تشكيل الهوية ، وهو مشروع كان قد بدء بالفعل فى أواخر القرن التاسع عشر .

وفى مرحلة ما بعد الثورة ، كان على جيل الستينيات استجماع القوى خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ . فقد أدت الكارثة إلى مأزق وجودى وسياسى ألهم المشاعر القومية ، لذا فجاء التمثيل الثقافى لهذه الفترة مساءلاً للعلاقة بين التابع والسلطة ، وكيفية إعادة تشكيل الهوية . وذاعت تلك التساؤلات بفعل انتشار وسائل الإعلام ، لشيوع الوسائط التكنولوجية المستقدمة من الغرب ، فكثر المطبوعات اليومية ، والأسبوعية والشهرية ، ومن بينها المساء ، والكاتب ، وسنابل . وعلى الرغم من تكفل الدولة بتلك المطبوعات ، فقد قبلت إسهامات أدبية من كافة المصادر ، مما أتاح بالفواصل التقليدية بين الثقافة الرفيعة والدنيا . فقد كان الهدف الرئيسى من إصدار تلك المطبوعات هو تقديم جيلاً جديداً من شباب الكتاب . وكان معظم المساهمين من الطبقة المستفيدة من التعليم المجانى الذى طرحه المشروع الثورى . وكان شباب الكتاب ينتمون

إلى الثقافة الشعبية بخلفيتها المتعددة الطبقات ، التى توارثوها عن الأهل ، والتى أخفقت المناهج التعليمية الموحدة بتوجهاتها المتعالية فى محوها .

ومن المساهمين البارزين فى تلك الدوريات الدسوقى فهمى (مواليد ١٩٣٨) ، وهو كاتب - فنان ومترجم . تطرح أعماله التمثيلية تساؤلات حول الإمكانيات المرئية الكامنة فى المحيط الثقافى ، ودور الرؤية المدربة تدريباً غربياً فى استملاك المعرفة لتوظيفها محلياً . ولما كانت الصورة ذات أهمية فى تشكيل الوعي واستخلاص المفاهيم التى تتجسد فى الكلمة ، اتجه الدسوقى فى تمثيله المرئى والكلامى إلى إنتاج الكلمة من الصورة .

و« النظارة » (١٩٦١) قصة قصيرة تدور حول صراع مواطن عادى كسرت نظارته . ويبدأ المأزق من الرغبة فى الرؤية ولا جدوى الرؤية . ويظل الرجل الذى فقد نظارته يعدلها على منخاره ، وكأنها مازالت على وجهه . هذا القلق إزاء وجود النظارة أو غيابها ، فقدانها ثم نسيان ذلك ، يجسد قلق أعم حول ما إذا كان يحسن إدراك محيطه أم لا . ولكنه سرعان ما يهدأ حينما يرى الموجودات تتلاشى وتنتشر فى الفضاء ، حيث يفعم بتجربة تأثيرية تغنيه عن الرؤية الخطية التى تأسس عليها ، حتى يتمكن من النفاذ إلى ما هو تحت السطح . ولا يقحم الكاتب - الفنان الأسلوب التأثيرى المستخدم فى السرد ، بل يترجم التجربة بصرياً أثناء كتاباتها . فمصدر الكتابة هو رؤيته المنبثقة عن تجربة ترتحن بمكان ، ويعضدها بتقنيات الكتابة التى اكتسبها من داخل ومن خارج الحدود القومية . ويرجع تفرد تجربة الكاتب - الفنان المصرى إلى حضوره الآنئ المتأصل فى ماض متعدد الطبقات ، إلى جانب احتكاكه بالغرب وتفاعله مع بعض آلياته المستخدمة فى التمثيل الثقافى . فعلى الكاتب - الفنان المصرى التوسط بين معارف وحفريات ثقافية مغايرة . وهو فى معظم الأحيان يتصرف كشخص حرم من نظارته ، فعجز إبصاره ، وتقوت ذاكرته ، ففضل الرؤية الغائمة عن الواضحة المعالم . فسوف ينتهى به الأمر إلى اقتناء نظارة جديدة ، ولكنه يحتاج الآن إلى مزج رؤيته الذاتية (ثقافته المحلية) بالثقافة التى استملكها عن الغرب (التكنولوجيا المستقدمة) .

وتروى قصة « الأمطار الموسمية » عن دورة حياة لا ترتحن بالزمن ، ولا تحددها الفصول . فالراوى يعيش تجربة العماد ، أو المولد الثانى لوليدته ، فى أثناء دفنه . فصلوات العماد فى الكنيسة تتداخل وطقوس الدفن ، إضافة إلى دعوة المؤذن إلى الصلاة فى المسجد . ويأتى الطفل على صورة أبيه ، والجد على صورة الحفيد . فتواصل

العلاقات بين الأجيال مواز لتداخل العلاقات بين الطوائف . فمن بين الحاضرين للطقوس الكنسية شيخ تنبئ بوقوع الحدث . ويعمل تنبئه على تشفير الوعي/اللاوعي الجمعي/الشعبي .

وكأن الأب/الراوى يعيد معايشة تاريخ مصر بالكتابة عن حياة وليده القصيرة المدى . فالكتابة تحفظ التاريخ العام والخاص ، فإلى جانب الكتابة عن تجربته الشخصية ، يعيد الراوى تمثيل طقس الكتابة الذى حفظه المصريون على امتداد تاريخهم المتعدد ، بالكتابة على جدران دور العبادة ، والمباني المدنية . فيستعيد الراوى سلسلة من الصور المنبثقة عن حقب تاريخية متنوعة . وهذا التحرك بين الحياة وما بعدها ، الماضى والحاضر ، يضيف على الحاضر سمة البينية ، ووضعية يقينية يعترىها الشك ، وكذلك طفرة من السعادة يشوبها الألم . فالأمطار الموسمية لا تؤكد الاستمرارية الخطية للزمن ، بل تشير إلى تحولات حرجة تتكرر على مدار الأعوام/التاريخ . ويظل القارئ مرتبكاً ، لا يدري ما إذا كانت القصة تسرد ماضى مصر ، أو أن صوت الماضى يروى عن حاضر تهيأت شروطه سلفاً . فالأمطار الموسمية تساءل مقولة التاريخ يعيد نفسه .

ويعالج الدسوقي فهمى موضوع الأمطار الموسمية فى حياة الفرد والأمة فى لوحته صورة شخصية (١٩٩٩ ، زيت على خشب ، ٢٧ خ ٢٢ سم . متحف الفن الحديث بالقاهرة ، شكل ٦٧) . فاللوحة تستعيد التقنيات البصرية المستخدمة فى الصور الشخصية الجنائزية الشائعة فى العصور القبطية والهلينية . فهو يمارس تقنية انتقائية تطعم حاسته البصرية ذات الخلفية المصرية بلمسات من التقنيات التأثيرية ، والتكعيبية والتجريدية التى استوحاها من المدارس الغربية . نتج عن ذلك منظور مركب . فهو يضع وجه ثلاثى الأبعاد فى خلفية ثنائية الأبعاد ، مما يخلق تأثير بصرى مركب . فوضع الوجه الأمامى ، يقيم بعداً بينه وبين المشاهد لنظرته العدوانية ، بينما تنسحب العينان إلى الداخل حيث يعترىها قلق داخلى . فالتعبير المرتسم على الوجه فى حالة تحفز نحو الخارج ، واستبطان داخلى ، كما تكمن فيه سمات المنتصر والمهزوم . ويصعب تحديد عمر صاحب الصورة الشخصية ، فهو يدمج أربعة مراحل فى حياة الإنسان : براءة الطفولة ، ورعونة الشباب ، نضج الرجولة ، وحزن الكبر . فالصورة الشخصية لا تتصيد لحظة فى حياة صاحبها ، بل تمثل تاريخ حياة فرد ، وربما تاريخ أمة بأكملها .

أما لوحة عباد الشمس (١٩٩٣ ، ألوان جواش ، ١٠٣ X ٦٩ سم . شكل ٦٨)

فهي محاكاة ساخرة للوحة فان جوخ الشهيرة التي تحمل نفس العنوان . وعلى اختلاف لوحة فان جوخ ، فالورد في لوحة الدسوقي فهمى في حالة ذبول ، وتدلى بتلاته يوحى بهالة محيطة لشكل مقدس ، مسترجعاً الأيقونات القبطية . فالوردات تخلو من الجمال ، ولكنها مفعمة بروح سحرية ، بها مسحة من الحزن المكتوم ، حيث يغلفها ضوء ينفذ من الخلفية . هل تشير آنية الورد إلى حضور ينطوى على غياب الحياة ، أم تمثل لنا الوردات حالها في مرحلة ما بعد الحياة؟ يعيد الدسوقي فهمى إحياء تساؤلات لازمت المصرى منذ أزمنة ما قبل التاريخ .

تلخص مشروع الحداثة بالنسبة للكاتب - الفنان في مساءلة المفاهيم القومية الاختزالية ، في تمثيله الثقافى المرئى والمنطوق - المكتوب . فالبرامج السياسية للقوميين المتشددین قامت على الإقصاء والاستثناء ، متجاهلة شرائح عريضة من المجتمع . ومثل هذه البرامج الثقافية المهيمنة تحت دعاوى الحفاظ على وحدة الأمة ، عرقلت نموها الفكرى . لذا فهناك حاجة إلى نقض خطاب السلطة لتعرية التراكيب اللغوية الصلبة ، والحقيقة الخائلية التى يروجها الإعلام المرئى الراعى للسياسات الاستهلاكية . وهناك حاجة ماسة للترجمة المتبادلة بين المرئى والمنطوق - المكتوب لإنماء وعى ثقافى نقدى للتحول المتجه نحو ثقافة الصورة .

\* \* \*



الاستنتاج



عند الانتهاء من الدراسة يغدو السؤال الخاص « بالحدثة » أكثر إشكالية من ذي قبل . فبالطبع ، يعد مفهوم « الحدثة » مفهومًا لا زمانى متجاوز ، بل تتخذ الحدثة أشكالاً متنوعة ، عند مقاربتها من منظور يتخطى الحواجز المشيدة للفصل بين الثقافات . فكما استدللنا من هذه الدراسة ، يسعى الكاتب - الفنان إلى تمثيل اللحظة الزائلة/الثابتة ، أو تكرار الصدفة ، حتى أثناء تعارض التوجهات نحو الماضى . ففى أزمنة التحول ، يمكن تلخيص التوجهات نحو الماضى إلى اتجاهين رئيسين : فإما تجنب الماضى وتجاهله ، أو التنقيب عنه لدراسة الاحتمالات الكامنة فيه . فالماضى قد يعد عائقًا للتحديث الاجتماعى ، أو قد يستعد لمقاومة الميكنة وما نتج عنها من توحيد القياس ، وعادة يُرفض الماضى من قبل الآخذين بالمشروع العلمى الداعى للتحرر من العوائق الفكرية ، فهم يرون فى التراث عائقًا ينبغى التخلص منه . فتأسس أهدافهم على توظيف العقل لتحقيق أغراض بعينها ، تتخذ موقفًا محايدًا من القيمة . وهذا التوجه يرفضه ذوى الرؤى الروحانية ، حيث يجدون فى العقلنة البحتة ما يقلل من شأن الجانب الروحى ، مما يفقر الحياة وينزع عنها صفة التكامل . كما يعارض القوميون أيضًا هذا الاتجاه المضاد للماضى لأنه يهدد الهوية .

وبصرف النظر عن التوجهات المتضاربة نحو الماضى ، يتوق الآخذين بالحدثة الثقافية إلى تكامل التجربة ، بالمزاوجة بين المرنى والمنطوق - المكتوب . أفضى ذلك إلى التحول إلى ثقافة الصورة ، وهو موقف ثقافى نقدى يقرأ اللغة المرئية أو المنطوقة - المكتوبة بوصفها خطابًا لا نسقًا system ، أى أنه موقف ثقافى يتجاوز الحدود المعرفية ، كما يتغلب الكاتب - الفنان على المنفى الجغرافى ، أو التهميش داخل المجتمع بمساءلة ثنائية الطبيعة/الثقافة التى يتم بموجبها تفسير الماضى . فالربط بين الطبيعى والثقافى ، عادة ما يؤدي إلى تفسير الثقافى على أنه طبيعة متأصلة ، وفيه تجاهلاً للظرف التاريخى ، ولكن من جهة أخرى ، فإن قاربت الدراسات التاريخية الأحداث من منظور خطى يسلم بفكرة التقدم العلمى كمعيار للتقدم البشرى ، قد يفضى ذلك إلى قطيعة معرفية مع الماضى ، والثقافات الأخرى بمعارفها المتنوعة . والمنظور التاريخى الذى يحترم الماضى ، إذا ما انغلق عليه يتسبب فى اختزاله ، مفضيًا إلى رؤية منغلقة ، تتجاوزها الكاتب - الفنان ، لأن حفرياتة فى ثنايا التاريخ متعددة الرؤى ، يتمخض عنها أما موقفًا طوبويًا ، أو موقفًا معارضًا يُسعى للاستفادة منه فى الحاضر . فالحاضر هو الشاغل الرئيسى فى البلدان الحديثة التحرر ، والتى تعاني من انقسامات فى رأى حول

الهوية القومية . والكاتب - الفنان برؤيته التكاملية بوسعه مساءلة الخطاب الأصولي المنغلق للقوميين بمزاوجة المرنى والمنطوق - المكتوب فى تمثله الثقافى . تلك المزاوجة تعيد الثقة فى التألف الحقيقى للجماعة لأنها تكشف عن بعض الزيف فى اللغة المنطوقة - المكتوبة عند مواجهتها بالصورة ، وقد تفضح بعض الزيف فى اللغة المرئية عبر اللغة المنطوقة - المكتوبة . أى إن كانت اللغة المنطوقة - المكتوبة قد تجمدت فى نسق يسفر عن ذهن أحادى فى تصوراته ، فاللغة المرئية قد تلمح إلى تعددية ثقافية تستجوب إعادة النظر فى نسق اللغة المنطوقة - المكتوبة الراسخ فى الأذهان . وبالمثل ، إذا ما تكلست الصورة فى قالب ادعائى أو استهلاكى ، فالكلمة هى الوسيط المستخدم لتعريفها .

\* \* \*

## المراجع الأجنبية

- Altieri, Carles.(1984). "Surrealist 'Materialism". *Dada/Surrealism* 13 :94-103.
- Arp, Jean. (1948) *On My Way: Poetry and Essays: 1912-1947*. Trans. A. I. Van Eyck NY: Wittenborn, Schultz.
- \_\_\_\_\_. (1974). *Jours effeuilles: Collected French Writings*. Ed.. & Introd. Marcel Jean. Trans. Joachin Newgroschel. London: Calder & Boyars.
- Ayouti, Amin. (1976). "Sons & Lovers". *Romantic Realism in English Literature*. Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop.
- "Blake, William. (1991). *The Book of Thel*. Ed. Nancy Bogen. NY: The New York Public Library, Providence Brown UP.
- British Art and Modern Art: Search Tate Collections." Online. Internet. 1 August 2000.Available:[http:// WWW.tate. Org.uk/servlet/Aweek?id = 6878](http://WWW.tate.Org.uk/servlet/Aweek?id=6878)
- Blamires, David. (1972). *David Jones: Artist & Writer*. Toronto: Toronto UP.
- Burroughs, William. (rpt.1992). *The Ticket that Exploded*. NY: Grove Press.
- \_\_\_\_\_. (rpt.1992). *The Soft Machine*. NY: Grove Press.
- Cage, John. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: C. T.: Wesleyan UP.
- \_\_\_\_\_. (2000). "Artist's Print". 2 pag. Online. Crown Print. Internet. 7 July 2000. Available: [http://www.crownpoint.com/html/cage\\_where.html](http://www.crownpoint.com/html/cage_where.html)
- \_\_\_\_\_. (1993). *Literary Works: Selections*. Ed. Richard Kostelanetz Limelight Editions.
- Cameron, Dan, (1998). "Living History: Faith Ringgold's Rendezvous with the Twentieth Century." *Dancing at the Louvre*. Berkeley: California UP.
- Camfield, William A. M. (1993). *Max Ernst: Dada & the Dawn of*

- Surrealism*. Intord. Wenner Spies. Pref. Walter Hopps. Munich: Prestel-Verlag.
- Cardinal, Roger & Short, Robert. (1970). *Surrealism*. London: Studio Vista.
- \_\_\_\_\_. (1989). *The Landscape Vision of Paul Nash*. London: Reaktion Books.
- Carr, Emily. (1941). *Klee Wyck*. (out of print).
- \_\_\_\_\_. (1946). *Growing Pains: The Autobiography of Emily Carr*. Forward Ira Dilworth. Toronto: Oxford UP.
- \_\_\_\_\_. (1997). *The Complete Writings of Emily Carr*. Washington: Washington UP.
- Carrington, Leonora. (1989). *The House of Fear, Notes from Down Below*. London: Virago Press.
- \_\_\_\_\_. (1993). *The Seventh Horse and Other Tales*. London: Virago Press.
- \_\_\_\_\_. (1994). *The Hearing Trumpet*. London: Virago Press.
- Cavanaugh, Cecelia J. (1995). *Lorca's Drawings & Poems: Forming the Eye of the Reader*. London: Associated UP.
- Dadoun, Roger et al. (1976). *Ruptures sur Henri Michaux*. Paris: Payot.
- Danto, Arthur. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard UP.
- El-Habel, Fawaz. (1997). "Gibran Cyber Library: Paintings." Online. Gibran's Page. Internet. 1st August 2000. Available: <http://impact.civil.columbia.edu/~fawaz/gibran7.gif>
- \_\_\_\_\_. (2000). *Wyndham Lewis: Painter & Writer*. New Haven: Yale UP.
- Fanon, Frantz. (1969). "On National Culture". *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth: Penguin.
- Foster, Hal. (ed.) (1983). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press.
- Fleming, Richard & Duckworth, William. (1989). *John Cage at Seventy-Five*. London: Associated UP.

- Flogarait, Leonard. (1998). *Mural Painting & Social Revolution in Mexico: 1920 -1940: Art & The New Order*. Cambridge, NY: Cambridge UP.
- Foucault, Michel. (1991). *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. NY: Vintage Books.
- Fry, Roger. (n.d.) *Vision & Design*. NY: Brentano's.
- Gibran, Khalil. ( 1923; 1951). *The Prophet*. NY: Alfred A. Knopf.
- \_\_\_\_\_. (1932). *The Wanderer: His Parables & His Sayings*. NY: Alfred A. Knopf.
- Gibson, Ann. (1998). "Faith Ringgold's Picasso's Studio." *Dancing at the Louvre*. Berkeley: California UP.
- Gillespie, Diane Filby. (1988). *The Sister's Arts: The Writing & Paintings of Virginia Woolf & Vanessa Bell*. NY: Syracuse UP.
- Gimeno-Ribelles, Blas. (1987). "Ramses Younane, peintre de l'absolu". *Les Cahiers de Chabramant*. 5 ((t)): 183-87.
- Grudin, Eva Ungar. (1993). *Stitching Memories: African-American Story Quilts*. Mass: Willaiams College Museum of Art.
- Henein, Georges.(1968). "Henri Michauz, Poete du Secret." *Magazine Litteraire* 2 (septembre).
- \_\_\_\_\_. (1987). "Poeme sur un dessin de Ramses Younane." *Les Cahiers de Chabramant* 5 ((t)): 172-76.
- \_\_\_\_\_. & Younane, Ramses. (1987). "Notes pour une asc(se hysterique." *Les Cahiers de Chabrament* 5 ((t)): 161-66.
- Hesse, Hemann. (1974). *My Belief: Essay on Life & Art*. Trans. Denver Lindley. NY: Farrar, Strauss & Giroux.
- \_\_\_\_\_. (rpt. 1990). *The Glass Bead Game*. Trans, Clara Winston. NY: Henry Holt.
- \_\_\_\_\_. (1999). "Hermann Hesse Catalog Exhibition. Oglethrope Museum."

- (14-30 May). Online. Oglethorpe University Page. Internet. 26 July 2000.  
Available: [http://museum.oglethrope.edu/p\\_ex\\_hesse.htm](http://museum.oglethrope.edu/p_ex_hesse.htm)
- Jones, David. (1959). *Epoch & Artist: Selected Writings*. Ed. Harman Grisewood. London: Faber.
- \_\_\_\_\_. (1955; 1962). *The Anathemata: Fragments of an Attempted Writing*. NY: Chilmark Press.
- Kandinsky, Wassily. (1947). *Concerning the Spiritual In Art & Painting in Particular*. Trans. Sadler. NY: Witlenborg, Schultz.
- \_\_\_\_\_. (1981). *Sounds*. Trans. Elizabeth R. Napier. New Haven: Yale UP.
- Klee, Paul. (1960). *Drawings*. NY: H.N. Abrams.
- \_\_\_\_\_. (1964). *The Diaries of Paul Klee: 1908-1918*. Ed. & Introd. Felix Klee. Berkeley: California UP.
- \_\_\_\_\_. (1991). *Dialogue with Nature*. Ed. Ernst-Gerhard Guse. Trans. Michael Robinson. NY: Prestel-Verlag.
- Kostelanetz, Richard. (1987). *Conversing with Cage*. NY: Limelight Editions.
- \_\_\_\_\_. (1990). "Anarchist Art - The Example of John Cage." Online. Internet. 3 August 2000. Available : <http://www.tao.co/nbreedom/trans/jan 90.htm>
- Kuspit, Donald. (1996). *Idiosyncratic Identities: Artists at the End of the Avant-Garde*. NY: Cambridge UP.
- Lawrence, D. H. & Miller, Henry. (1958). *Pornography and Obscenity: Handbook For Censors*. Michigan: Fritjof-Karla Publications.
- \_\_\_\_\_. (1961). *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. London: Heinemann.
- \_\_\_\_\_. (1962). *The Collected Letters of D. H. Lawrence*. Ed. Introd. Harry T. Moore. London: Heinemann.
- \_\_\_\_\_. (1968). *The Rainbow*. London: Heinemann.

- \_\_\_\_\_. (1979). *The Letters of D. H. Lawrence*. Ed. George J. Zytaruk & James T. Boulton. NY: Cambridge UP.
- \_\_\_\_\_. (1985). *A Study of Thomas Hardy & Other Essays*. Ed. Bruce Steele. NY: Cambridge UP.
- Leonhard, Kurt. (1967). *Henri Michaux*. London: Thames & Hudson.
- Lewis, Wyndham. (1918; 1951). *Tarr*. London: Methuen..
- \_\_\_\_\_. (1927, 29; 1994). *The Enemy: A Review of Art & Literature*. Xxxxx Black Sparrow Press.
- \_\_\_\_\_. (1989). *The Art of Being Ruled*. Santa Rosa, California: Black Sparrow Press.
- \_\_\_\_\_. & Edwards, Paul. (1986). *The Caliph's Design*. Santa Rosa, California: Black Sparrow Press.
- Lorca, Fredrico Garc(a. (1982). *Antologea Poetica*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Luthi, J. J. (1982). "Le mouvement surrealiste en Egypte". *Melusine* 3 : 18-35.
- Lyotard, Jean Franeoïs. (1984). *La Condition Postmoderne*. Trans. Geoff Bennigton & Brian Massumi. Foreward: Fredric Jameson. Minneapolis: Minnesota UP.
- Magritte, Rene. (1979). *Ecrits Complets*. Paris: Flammarion.
- Mengham, Rod. (1994). "From Georges Sorel to Blast". *The Violent Muse: Violence and the Artistic Imagination in Europe: 1910-1939*. Eds. Jana Howlett & Rod Mengham. Manchester: Manchester UP: 33-44.
- Michaux, Henri. (1950; 1963). *Peindre*. Paris. Passage.
- \_\_\_\_\_. (1957). *Vitesse et Tempo*. Brussels: Quadrum III.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Ideogrammes en Chine*. Montpellier: Fata Morgana.
- \_\_\_\_\_. (1983). *Par Surprise*. Paris; Fata Morgana.
- \_\_\_\_\_. (2000). *La Nuit Remue*. Paris: Poesie/Gallimard. Rep. Online. Club

- des Poetes. Internet. 21 July 2000. Available: <http://www.franceweb.fr/poesie/michaux1.htm>
- Miller, Henry. (1960). *To Paint Is To Love Again*. Alhambra, CA: Cambria.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations*. Chicago: Chicago UP.
- Muller, Eva. (1999). "The Paintings of D. H. Lawrence." 3 pag. Online. Cybercity. 21 July 2000. Available: <http://users.cybercity.dk/~bcc14498/moller/dh.htm>
- Orozco, Jose Clemente. (1962). *An Autobiography*. Trans. Robert C. Stephenson. Introd. John Palmer Leeper. Austin: Texas UP.
- Porush, David. (1985). *The Soft Machine*. NY: Metheun.
- Praz, Mario. (1970). *Mnemosyne: The Parallel between Literature & the Visual Arts*. NJ: Princeton UP.
- Renzio, Toni del & Scott, Duncan. (1986). *Surrealism in England: 1936 and After. Catalogue of an Exhibition held at Canterbury College of Art. Kent County Council*.
- Ringgold, Faith. (1991). *Tar Beach*. NY: Crown Publishers.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Aunt Harriet's Underground Railroad in the Sky*. NY: Crown Publishers.
- \_\_\_\_\_. (1995). *We Flew Over the Bridge: The Memoirs of Faith Ringgold*. Boston: Little Brown.
- \_\_\_\_\_. (1995). *My Dream of Martin Luther King*. NY: Crown Publishers.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Bonjour Lonnie*. NY: Hyperion.
- \_\_\_\_\_. (1998). *The Invisible Princess*. NY: Crown Publishers.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Dancing at the Louvre: The French Collection & Other Story Quilts*. Berkeley: California UP.
- \_\_\_\_\_. (1997-2000) "May I introduce Myself?" Online. AnyIcanfly.

- Internet. 30 June 2000. Available: ! <http://www.artincontext.org/artist/ringgold/bis.htm>
- Robbe-Grillet, Alain, & Magritte, Rene. (1995). *La Belle Captive*. Trans. and Introd. Ben Stotzfus. Berkeley: California UP.
- Russell, Charles. (1985). *Poets & Prophets & Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Post-Modernism*. Oxford: Oxford UP.
- Schlieker, Andrea. (ed.) (1991). *Leonora Carrington: Paintings and Drawings: 1940- 1990*. London: Serpentine Gallery. Includes studies by Marina Warner, Whitney Chadwick, Edward James, and L. Carrington's "La Debutante".
- Shadbolt, Doris. (1990). *Emily Carr*. Vancouver; Douglas & McIntyre.
- Shaviro, Steven. (1995). "William Burroughs." 5 pag. Online. Doom Patrols. Internet. 13 July 2000. Available: <http://dhalgren.english.washington.edu/~steve/ch10.html>
- Steiner, Wendy. (1982). *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature & Painting*. Chicago: Chicago UP.
- Sypher, Willie. (1960). *Rococo to Cubism in Art & Literature*. NY: Random House.
- Tagore, Rabindranath. (1917). *Nationalism*. London: Macmillan.
- \_\_\_\_\_. (1966). *One Hundred & One Poems*. Bombay: Asia Publishing House.
- \_\_\_\_\_. (1970). *Tagore Reader*. ED. Amiya Chakravarty. NY: Beacon Press.
- Torgovnick, Marianne. (1985). *The Visual Arts: Pictorialism and the Novel: James, Lawrence & Woolf*. NJ: Princeton UP.
- Weber, Max. (1989). *The Protestant Ethic & The Spirit of Capitalism*. Trans. Talcott Parsons, London: Unwin Counterpoints.
- Wild, Stefan. (1975). "Nietzsche & Gibrán." *Gibrán of Lebanon*. Eds. Suheil Badi Bushrui & Paul Gotch. Beirut: American UP: 59-77.

Woolf, Virginia. (1940). *Roger Fry: a Biography*. NY: Harcourt & Brace,  
\_\_\_\_\_. (1984). *Diary: 1936-1941*. Ed. Ann Olivier Bell. NY: Harcourt &  
Brace Jovanovich.

Younane, Ramses. (1987) "La deagregation des mythes." *Les Cahiers de  
Chabramant* 5 (Ete) 167-71).

\_\_\_\_\_. (1987). "L'art d'une guerre al'autre." *Les Cahiers de Chabramant* 5  
(Ete) 177- 82.

\* \* \*

## المراجع العربية

- \* أبو عوف ، عبد الرحمن . (١٩٧٨) . القصة القصيرة في الستينيات . القاهرة : الهيئة العامة للكتاب .
- \* أبو غازي ، بدر الدين . (١٩٧٨) . رمسيس يونان . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- \* القصاص ، جمال . (١٩٩٩) . « الفنان المصرى عز الدين نجيب في معرضه الجديد : نداء الواحة مرثية لسكون الصحراء الشمس » . الشرق الأوسط (٢٧ أغسطس) ١٢ .
- \* بقشيش ، محمود . (١٩٧٦) . « عز الدين نجيب والاختيار الثالث » . الطليعة (يونيو) ١٧٧-١٧٨ .
- \* ——— . (١٩٨٤) . « عز الدين نجيب بين فن المستوى وفن التأثير » . إبداع (أكتوبر) ١٢٤-١٣٨ .
- \* حلمي ، وفاء . (٢٠٠٠) . « في تكريم عز الدين نجيب عاشق الصحراء الذي لا يشيخ » . جريدة العربى (٢٠ يوليو) ١٦ .
- الخراط ، إدوار . (١٩٩٦) . ضربتنى أجنحة طائر : قصائد إلى أحمد مرسى القاهرة : دار حور .
- \* ——— . (١٩٩٧) . الفنان أحمد مرسى شاعرا تشكليا القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة .
- \* سعيد ، سيد . (١٩٩٢) . « عز الدين نجيب بين التشكيل والتأويل » ، إبداع ٤٦ (يونيو) ١٠ صفحات .
- \* الشارونى ، صبحى . (١٩٩٣) . المثقف المتمرد رمسيس يونان . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- \* « عز الدين نجيب : ملف خاص » . (١٩٩٨) . الشموع ٤٦ (يناير-مارس) ٧٥-١٠٦ .
- \* غريب ، سمير . (١٩٨٦) . السريالية في مصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

- \* \_\_\_\_ . (١٩٩٩) . الهجرة المستحيلة : سمير رافع من درب اللبانة إلى باريس . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة .
- \* العطار ، مختار . (١٩٩٨) . رواد الفن وطلبة التنوير في مصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ٣ أجزاء .
- \* العبوطى ، أمين . (١٩٨٨) . « د . د . ه . لورانس » . دراسات في الرواية الإنجليزية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- \* فرج ، مجدى . (١٩٩٨) . « طاغور شاعرا تشكليا » . صوت الشرق ٤٠٧ (سبتمبر - أكتوبر) ١٥ - ١٧ .
- \* فهمى ، الدسوقي . (١٩٦١) . « النضارة » . المساء (٦ نوفمبر) .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٦١) . « البيضة » . المساء (١٣ يوليو) .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٦٣) . « الواد كبر » . المساء (٣٠ يناير) .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٦٣) . « الصدا » . المساء (٢٠ فبراير) .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٦٥) . « حمير التريب » . المساء (٣ مارس) .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٦٩) . « الجلباب الأبيض » . جاليرى ٦٨ (فبراير) .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٦٩) . « سقوط قلعة الخيال » . المساء (٢٤ مايو) .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٦٩) . « بار العزلة » . سنابل .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٦٩) . « الأمطار الموسمية » . المساء (٦ يونيو) .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٦٩) . « الآلة » . المساء (٢٦ نوفمبر) .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٧٣) . « خط الاستواء البارد » . الكاتب .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٧٥) . « المقبرة تحت المسكن » . الهلال (إبريل) .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٩٧) . فرانتس كافكا : الدودة الهائلة : الأعمال الكاملة . (ترجمة) . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، آفاق الترجمة .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٩٧) . فرانتس كافكا : رسائل إلى ميلينا . (ترجمة) . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، آفاق الترجمة .
- \* كامل ، فؤاد . (١٩٩٢) . تأملات في الفن . القاهرة : دار المعارف .
- \* مرسى ، أحمد . (١٩٩٤) . قصائد مختارة . ودراسة لإدوار الخراط . القاهرة : طبعة خاصة .

- \* \_\_\_\_ . (١٩٩٧) . قطوف من أزهار حقول الأسبرين : ١٩٤٨-١٩٦٨ .  
القاهرة : دار شرقيات .
- \* منصور ، صبرى . (٢٠٠٠) . دراسات تشكيلية . القاهرة : الهيئة العامة  
لقصور الثقافة ، آفاق الفنون التشكيلية .
- \* نجيب ، عز الدين . (١٩٨٥) . فجر التصوير المصرى الحديث . القاهرة : دار  
المستقبل العربى .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٨٥) . الصامتون . القاهرة : طبعة خاصة .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٧٥ ؛ ١٩٨٦) . أغنية الدمية . القاهرة : دار الفكر للثقافة  
والتوزيع .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٩٧) . التوجع الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر . القاهرة :  
المجلس الأعلى للثقافة .
- \* \_\_\_\_ . (١٩٩٨) . مواسم السجن والأزهار : المثقف والسلطة . القاهرة :  
الشركة الإعلامية للطباعة والنشر .
- \* « يحيا الفن المنحط : السريالية فى مصر ، ملف خاص » . (١٩٩٢) . الكتابة  
الأخرى الكتاب الثالث (ديسمبر) .
- \* يونان ، رمسيس . (١٩٦٩) . دراسات فى الفن . القاهرة : المؤسسة المصرية  
للتأليف والترجمة والنشر ، ودار الكاتب العربى للطباعة والنشر .

\* \* \*

## قائمة اللوحات

- شكل (١) جويلا بالنت : لقاء الأحيبة  
شكل (٢) جورج صباغ : الصحراء في أسوان قبل الخماسين  
شكل (٣) جورج صباغ : مراكب شراعية على النيل  
شكل (٤) محمود سعيد : منظر من الريف  
شكل (٥) محمود سعيد : المقابر  
شكل (٦) أونيج أفيدسيان : العائلة  
شكل (٧) أونيج أفيدسيان : السباحة  
شكل (٨) مارجريت نخلة : بورصة باريس  
شكل (٩) مارجريت نخلة : الحمام  
شكل (١٠) إيمي نمر : الميلاد  
شكل (١١) إيمي نمر : صورة شخصية لامرأة  
شكل (١٢) سيف وانلى : منظر طبيعي  
شكل (١٣) أدهم وانلى : المحكمة  
شكل (١٤) حامد عويس : خروج العمال  
شكل (١٥) حامد عويس : بنات الإسكندرية  
شكل (١٦) عصمت داوستاشى : قراءة فنجان القهوة ١  
شكل (١٧) عصمت داوستاشى : قراءة فنجان القهوة ٢  
شكل (١٨) عصمت داوستاشى : قراءة فنجان القهوة ٣  
شكل (١٩) عبد السلام عيد : المدينة ١  
شكل (٢٠) عبد السلام عيد : جدارية كلية الفنون الجميلة  
شكل (٢١) عبد السلام عيد : جدارية المدينة ٢  
شكل (٢٢) محمود سعيد : المدينة  
شكل (٢٣) محمود مختار : رياح الخماسين  
شكل (٢٤) محمود سعيد : نادية  
شكل (٢٥) كمال خليفة : قناع  
شكل (٢٦) كمال خليفة : الجذع

- شكل (٢٧) عبد الهادي الجزار : آدم وحواء
- شكل (٢٨) صبرى منصور : بيت الأحبة
- شكل (٢٩) صبرى منصور : حفل راقص فى ضوء القمر
- شكل (٣٠) صبرى منصور : فى ذكرى الأم
- شكل (٣١) جون آرب : لوحة ١
- شكل (٣٢) جون آرب : لوحة ٢
- شكل (٣٣) كاندنسكى : انطباعات
- شكل (٣٤) ماكس إرنست : قصيدة لوحة
- شكل (٣٥) إيثل كولكوهن : تشريح شجرة
- شكل (٣٦) إيثل كولكوهن : الزهان الذري
- شكل (٣٧) ليونورا كارنجتن : نفحات أولو
- شكل (٣٨) رمسيس يونان : لوحة ١
- شكل (٣٩) هنرى ميشو : لوحة ١
- شكل (٤٠) هنرى ميشو : رسومات المسكاليين
- شكل (٤١) جون كيچ : منظر من الحضر
- شكل (٤٢) بول كلى : شكل فى الحديقة
- شكل (٤٣) هيرمان هسه : منظر من القرية
- شكل (٤٤) جبران خليل جبران : قصيدتان
- شكل (٤٥) جبران خليل جبران : رجل وامرأة
- شكل (٤٦) دافيد جونز : المسيح القدوس فى كنيسة فيفين
- شكل (٤٧) دافيد جونز : الشرفة
- شكل (٤٨) د.ه. لورانس : العائلة المقدسة
- شكل (٤٩) د.ه. لورانس : شجرة الصفصاف الحمراء
- شكل (٥٠) إميلي كار : الطوطم والغابة
- شكل (٥١) إميلي كار : بدون عنوان
- شكل (٥٢) طاغور : لوحة ١
- شكل (٥٣) فريدريكو جارتيا لوركا : صورة شخصية فى نيويورك
- شكل (٥٤) فريدريكو جارتيا لوركا : فتاة من غرناطة فى حديقة

- شكل (٥٥) أحمد مرسى : آدم وحواء  
شكل (٥٦) ويندام لويس : قذف المدفعية بالقنابل  
شكل (٥٧) أوروثكو : الوداع  
شكل (٥٨) أوروثكو : الخندق  
شكل (٥٩) عز الدين نجيب : مطماطة  
شكل (٦٠) عز الدين نجيب : حديث على الجبل  
شكل (٦١) عز الدين نجيب : الشجرة  
شكل (٦٢) فيث رينجولد : العلم يتزف  
شكل (٦٣) فيث رينجولد قهوة الفنانين من المجموعة الفرنسية  
شكل (٦٤) كرت فونجت : صور شخصية  
شكل (٦٥) كرت فونجت : ١١ نوفمبر ١٩١٨  
شكل (٦٦) ويليام بوروز : لوحة ١  
شكل (٦٧) الدسوقي فهمى : صورة شخصية  
شكل (٦٨) الدسوقي فهمى : عباد الشمس

\* \* \*



شكل رقم (١)



شکل رقم (۲)



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٤)



شکل رقم (۵)



شکل رقم (٦)



شكل رقم (٧)



شكل رقم (أ)



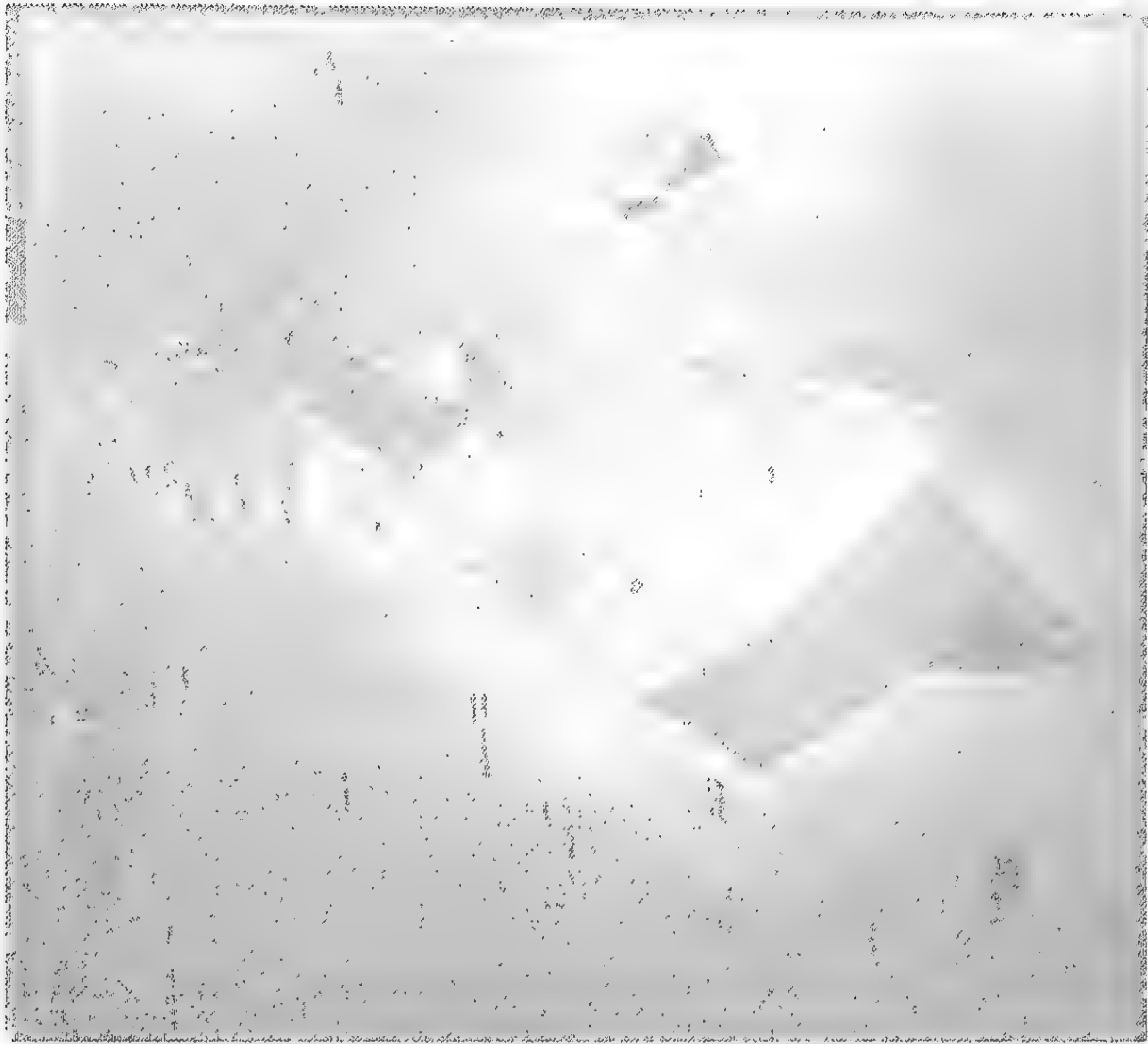
شکل رقم (۹)



شکل رقم (۱۰)



شکل رقم (۱۱)



شكل رقم (١٢)



شکل رقم (۱۳)



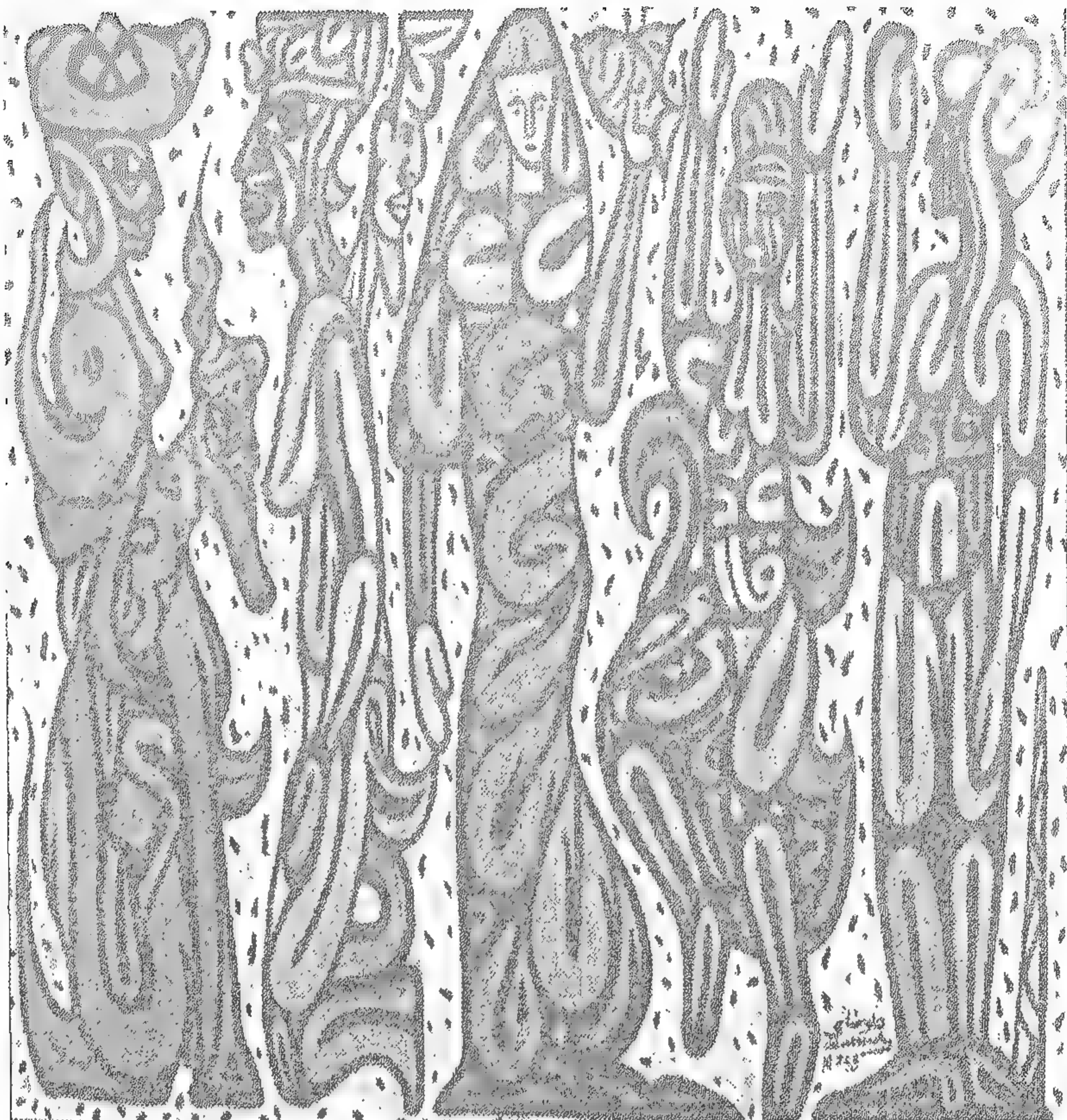
نجل حم ۱۱۱



شکل رقم (۱۵)



شكل رقم (١٦)



شکل رقم (۱۷)



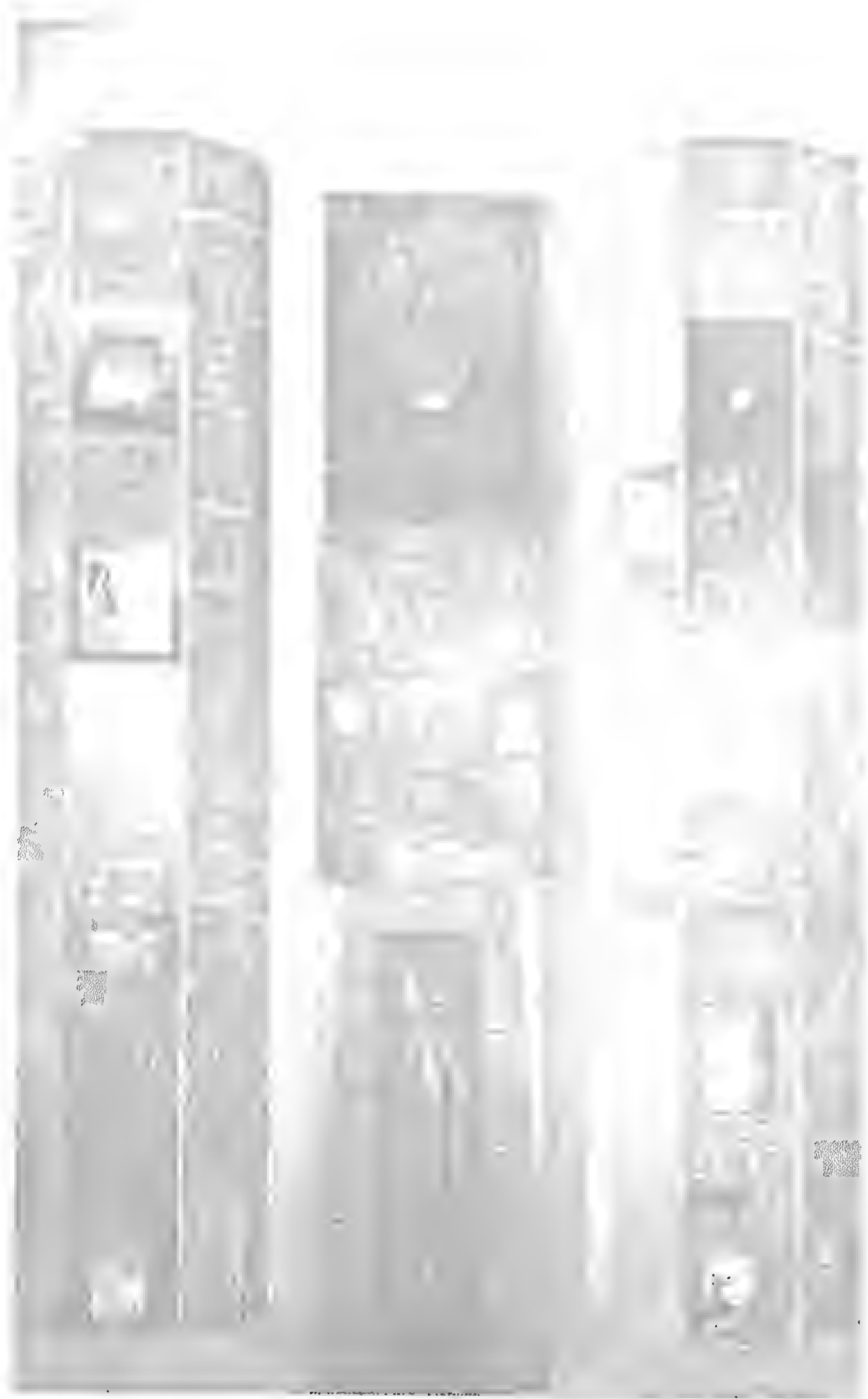
شکل رقم (۱۸)



شکل رقم (۱۹)



شکل رقم (۲۰)



شکل رقم (۲۱)



شكل رقم (٢٢)



شکل رقم (۲۳)



شکل رقم (۲۴)



شکل رقم (۲۵)



شكل رقم (٢٦)



شکل رقم (۲۷)



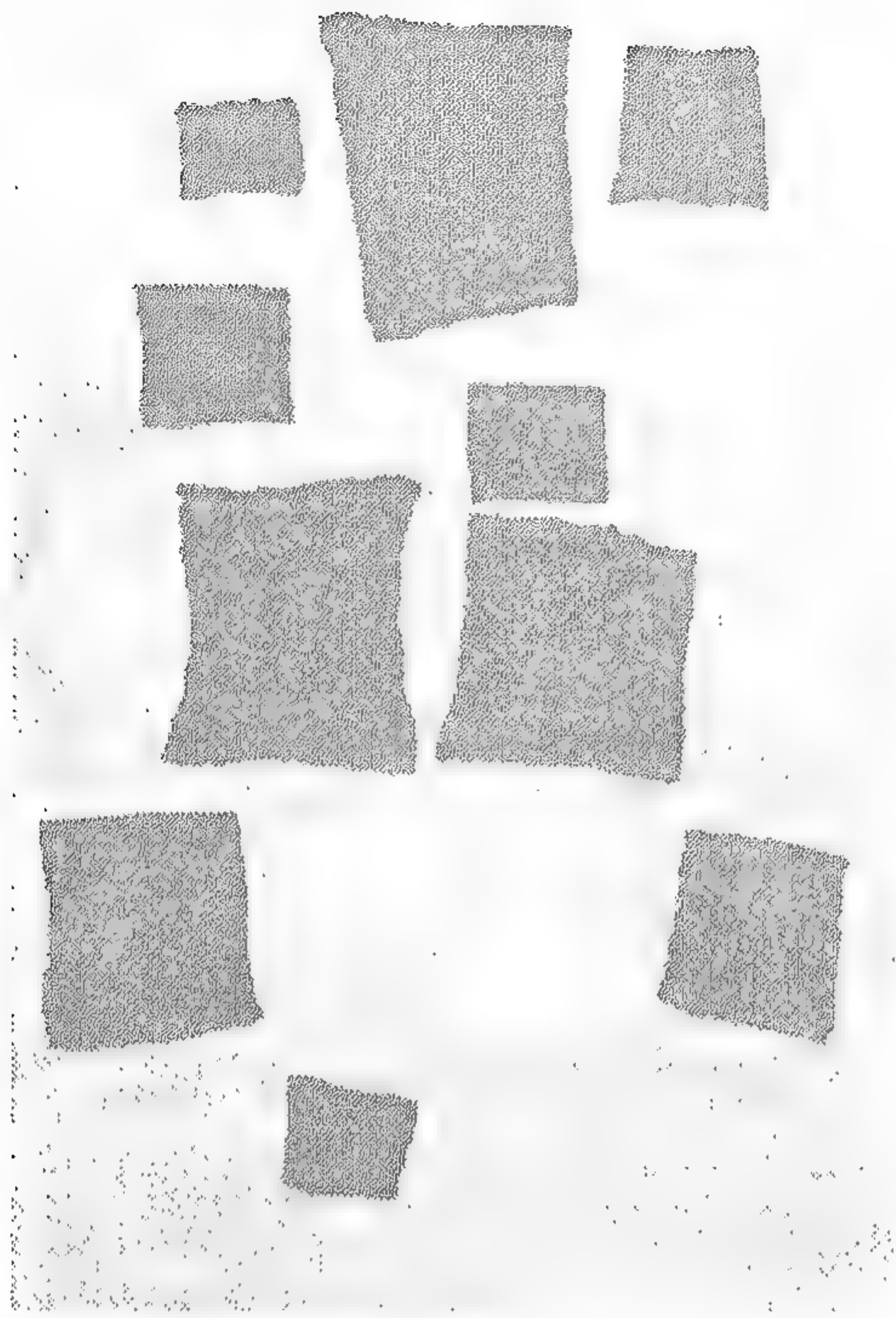
شکل رقم (۲۸)



شكل رقم (٢٩)



شکل رقم (۳۰)



شكل رقم (٣١)



شکل رقم (۳۲)



شكل رقم (٣٣)





شکل رقم (۳۵)



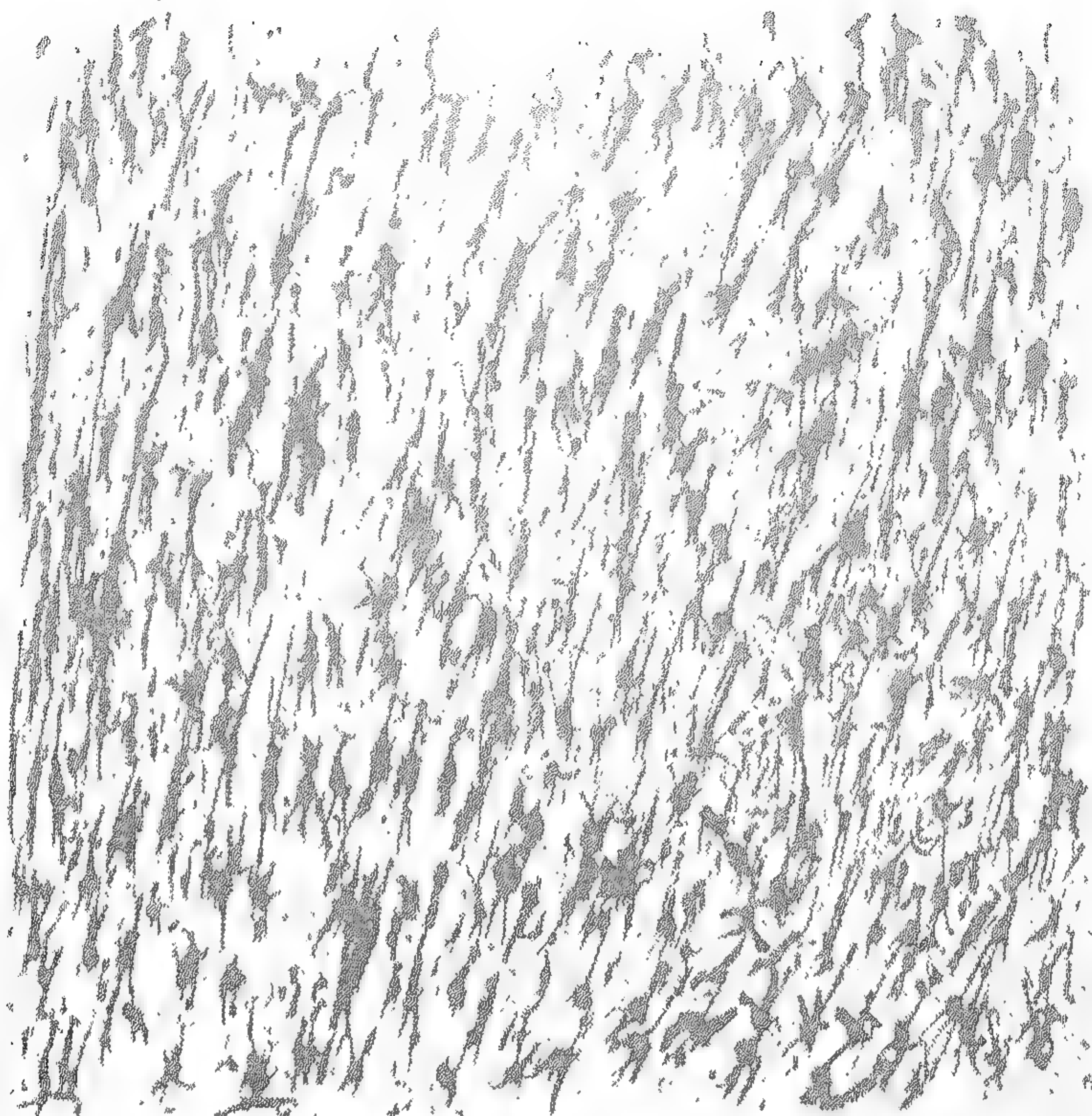
شکل رقم (۱۳۶)



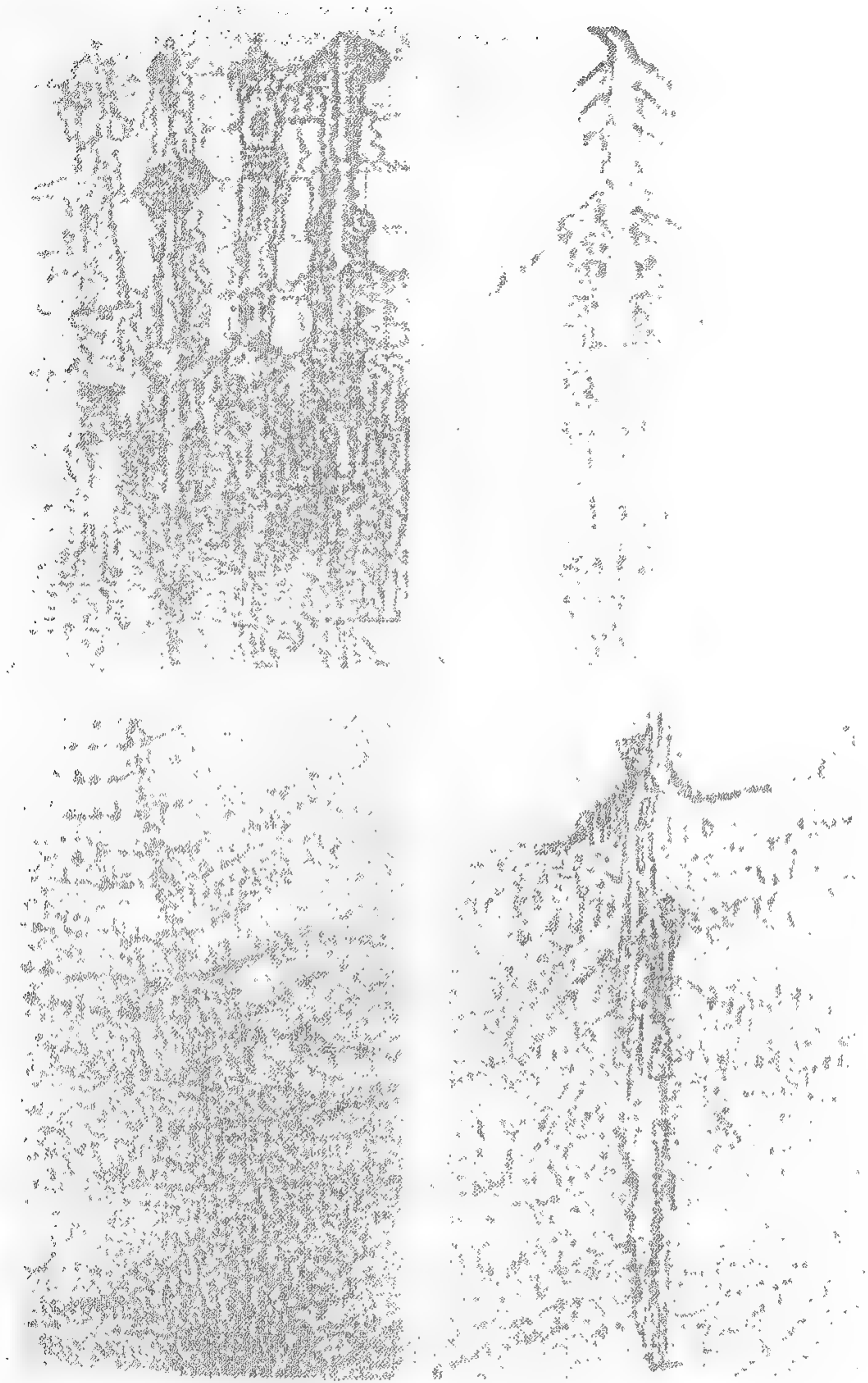
شکل رقم (۳۷)



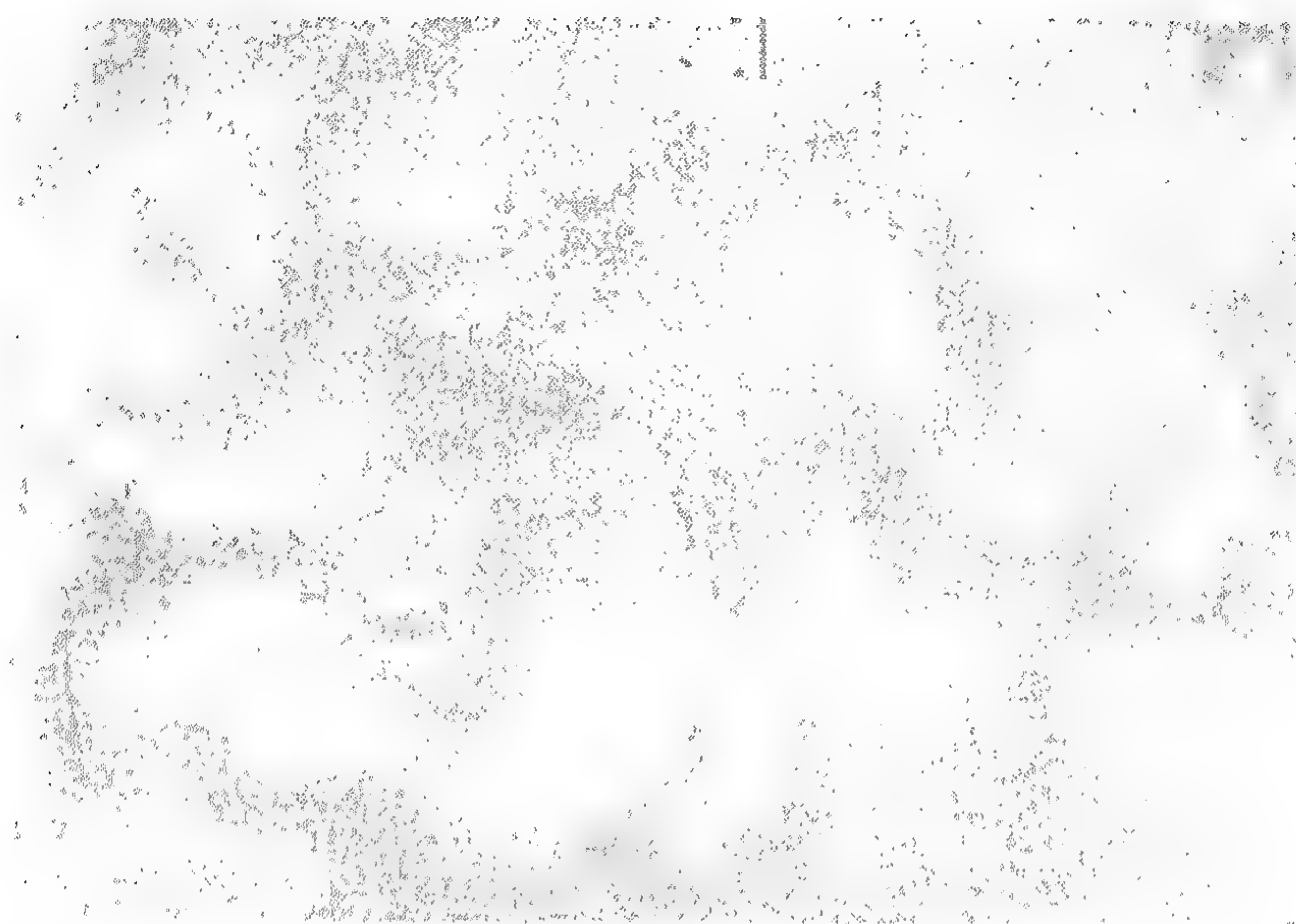
شكل رقم (٣٨)



شكل رقم (٣٩)



شکل رقم (۴۰)



شکل رقم (۴۱)



شکل رقم (۴۲)



شکل رقم (۴۳)



شکل رقم (۴۴)



شکل رقم (۴۵)



شکل رقم (۴۶)



شكل رقم (٤٧)



شکل رقم (۴۸)



شکل رقم (۴۹)



شکل رقم (۵۰)



شكل رقم (٥١)



شکل رقم (۵۲)



شکل رقم (۵۳)



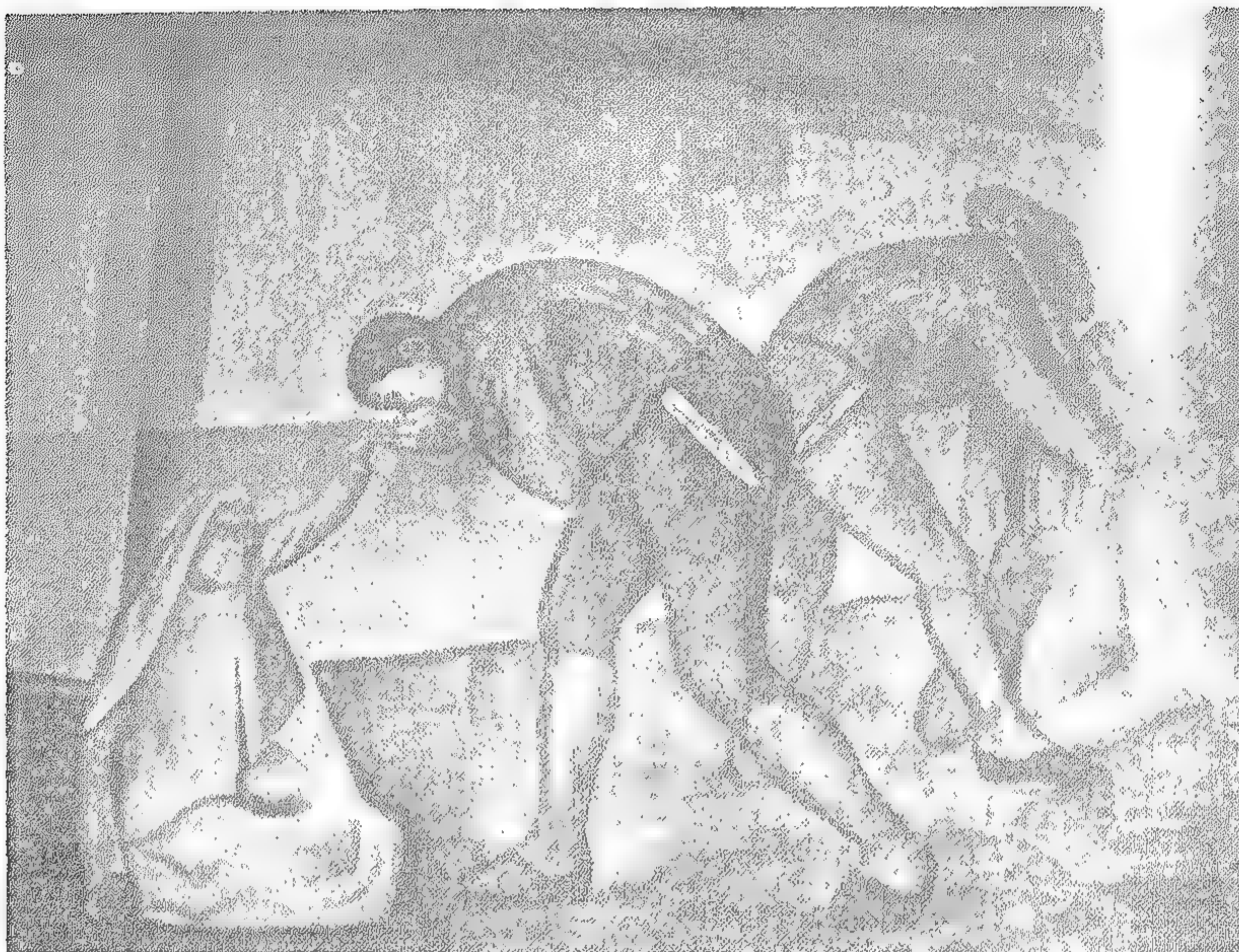
شکل رقم (۵۴)



شکل رقم (۵۵)



شکل رقم (۵۶)



شكل رقم (٥٧)



شكل رقم (٥٨)



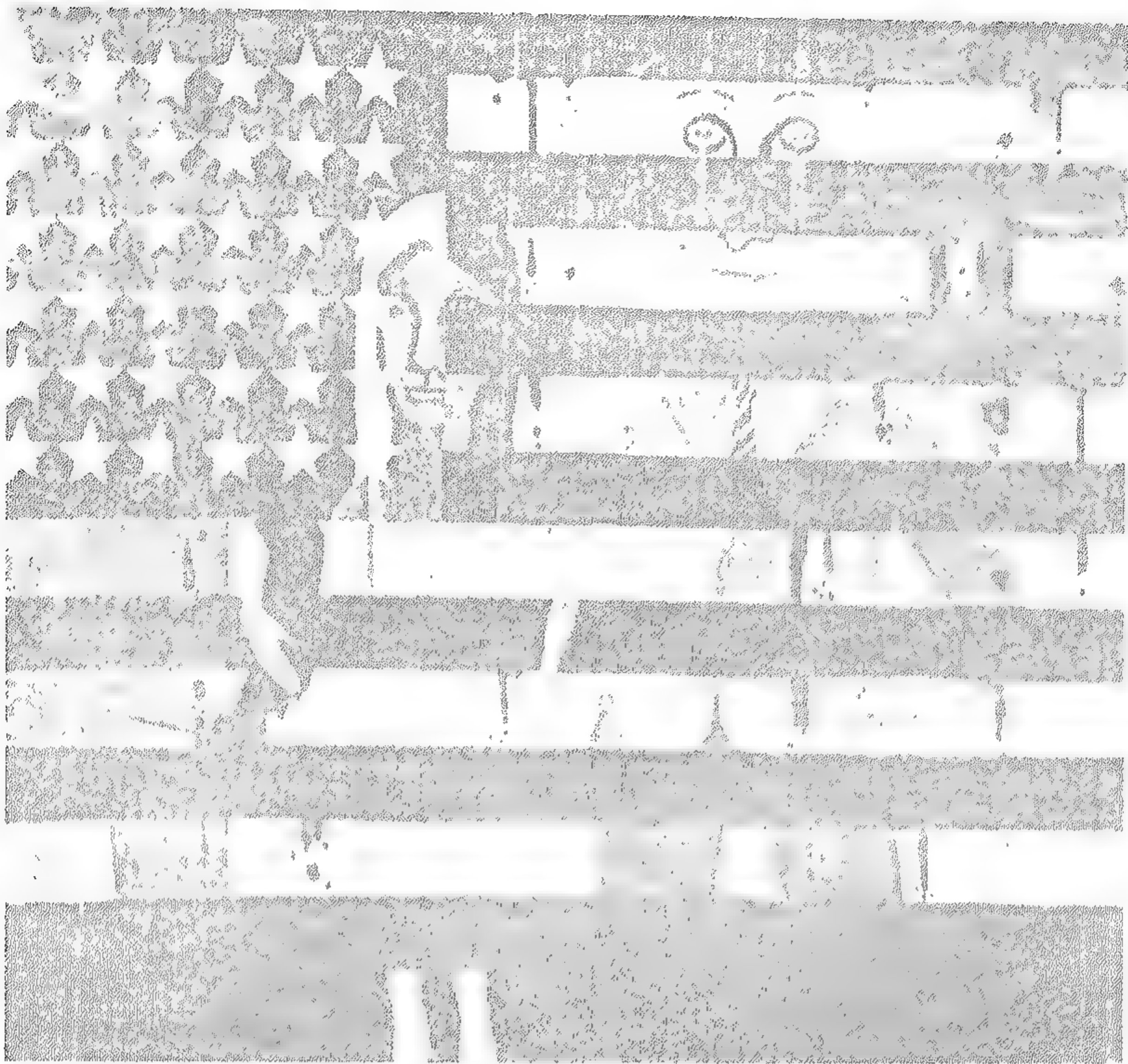
تصویر رقم ۱۰۰



شکل رقم (٦٠)



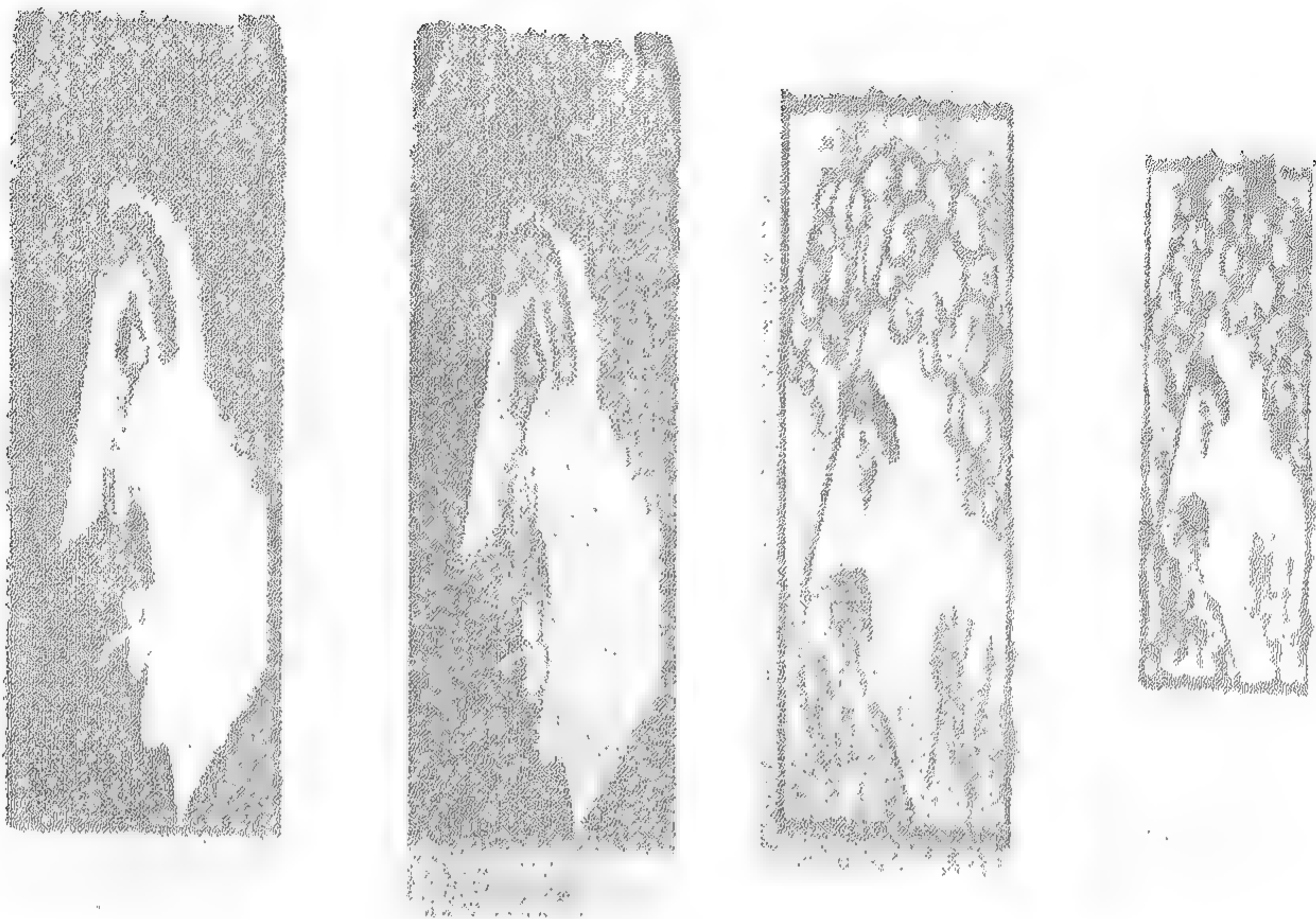
شکل رقم (۶۱)



شكل رقم (٦٢)



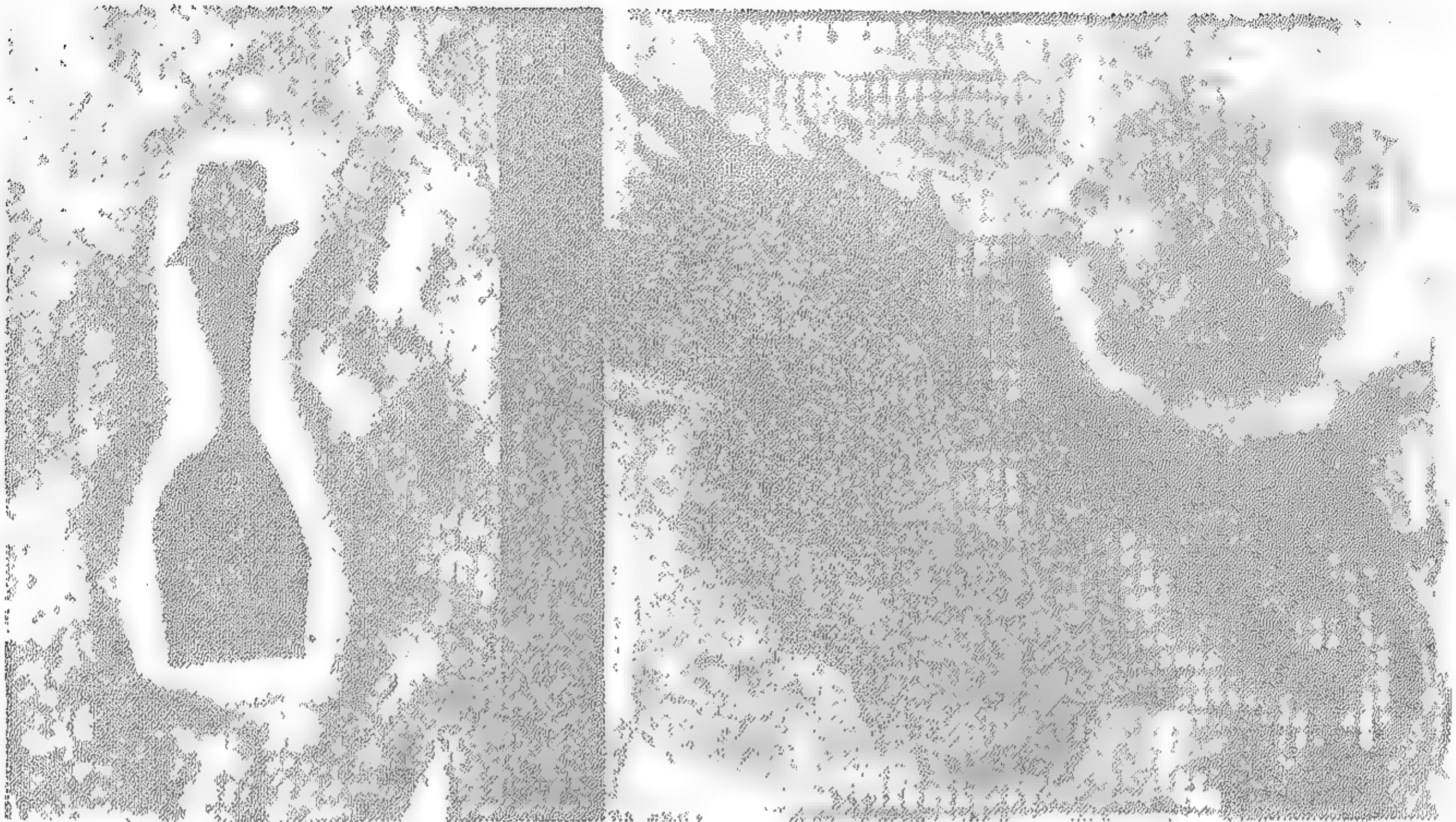
شكل رقم (٦٣)



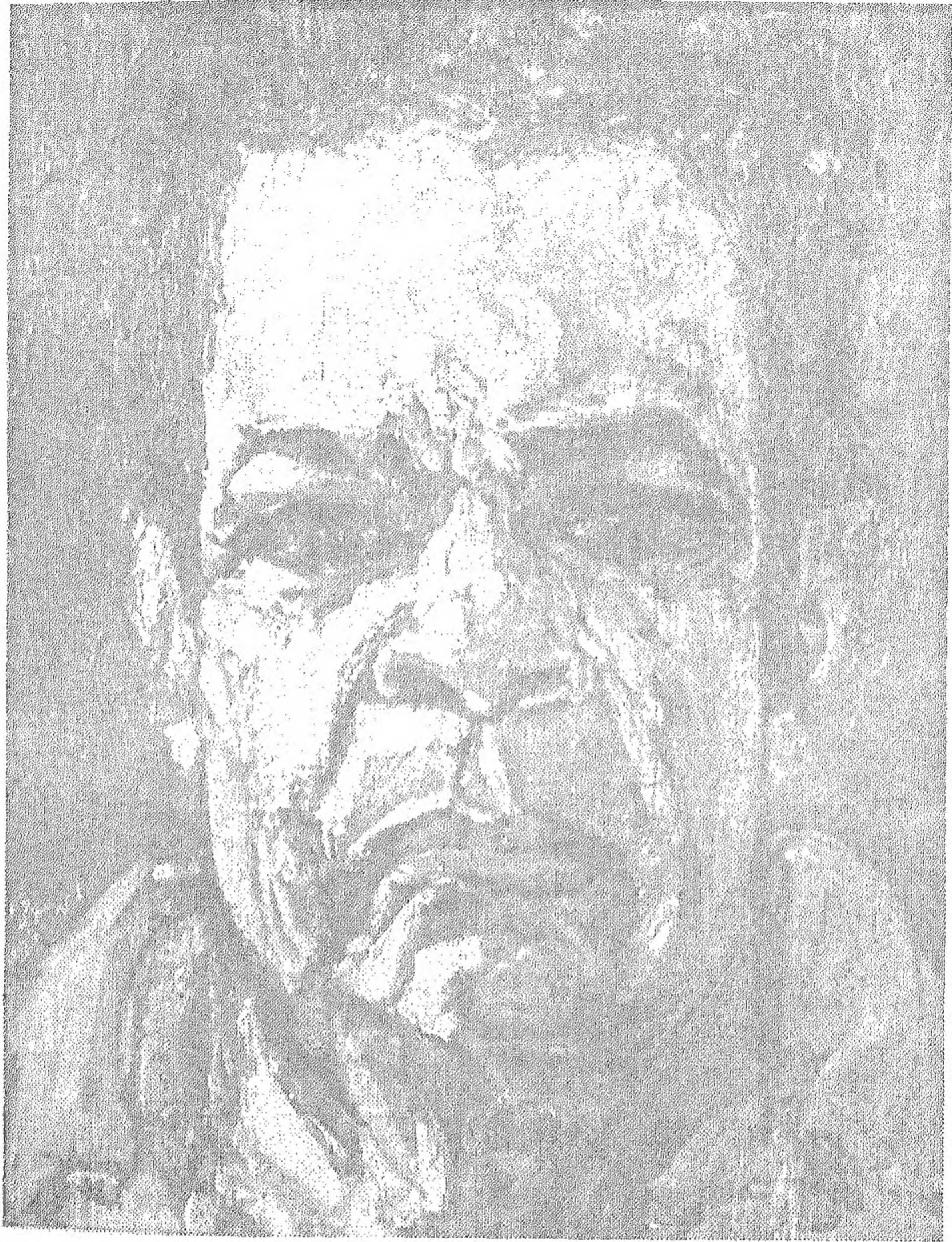
شکل رقم (۶۴)



شكل رقم (٦٥)



شکل رقم (٦٦)



شکل رقم (٦٧)



شكل رقم (٦٨)



إن كانت "الثقافة" تعني مخزون التصورات والمعاني المتفق عليها من قبل المجتمع، فاللغة هي الوسيط. و"اللغة" لا تشير إلى التراكم والمعاني المعجمية ولكنها وسيط تمثيلي تُتلقى معانيه قراءة عبر علامات عدة. فقد تكون نغمات، أو كلمات منطوقة-مكتوبة، أو وسائط مرئية، يتم إنتاج معانيها عبر تداولها بين الأفراد.

وفي هذا الكتاب محاولة لدراسة اللغة المنطوقة-المكتوبة والمرئية كوسيطين لإنتاج المعنى، ومدى تداخلهما وتفاعلهما في تشكيل الهوية. فالهوية نتاج للمعاني التي يشيدها الأفراد، وهي ترهّن بالمكان الجسد الاجتماعي أو الجسد العضوي - والظرف التاريخي. وعادة ما يمثل الخطاب السائد التناقض الكامن في المجتمع فبينما توظفه القوى المهيمنة لتدعيم سلطتها، تكون القوى عينها خاضعة لسلطانه.

ويأتي هنا دور الإنتاج الثقافي عبر التمثيل المرئي أو المنطوق-المكتوب لنقض هذا الخطاب بمسائلة التصورات المتكلسة في الصور المرئية أو المكتوبة. وحيث إن الكلمة المنطوقة-المكتوبة تحيل إلى صور، والصور تقرأ كالنصوص، فدراستهما كمفردات للغة بات ضرورياً لمعرفة كيفية إنتاج المعاني عبر عملية التمثيل التي تتولد عن العلاقة الحوارية بين المبدع والمتلقي مما يؤهل لبناء هوية ثقافية تقوى على الحوار مع العالم لأنها تعرفت الاختلاف.